DİJİTAL KÜTÜPHANE KANALI

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

https://rantey.org

Yedek ve Duyuru Kanallarımız
Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

• Telegram: https://t.me/birkitapbir

• WhatsApp Kanalımız : https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4IvMoc0Y

AKBANK

Türk tezhip sanatı

Yrd. Doç. Dr. Ayla ERSOY



AKBANK'IN BİR KÜLTÜR HİZMETİ

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

by nhy&YesilOrdek

Marmara Üniversitesi
Atatürk Eğitim Fakültesi
Resim-İş Eğitimi Bölümü

TÜRK TEZHİP SANATI

Yrd. Doç. Dr. Ayla Ersoy

İstanbul 1988

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Akyayınların Türk süsleme sanatları serisi: 14-4

Basıldığı yer / Printed by: Hilal Matbaacılık San. Tic. A.Ş.
Tercüme / English translation by: Adair Mill
Fotoğraflar / Photographs by: Sami Güner - Hulki Erdem
Grafik düzen / Graphic desingn by: Doğrul Özkoray
ISBN: 975-7630-06-3

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

İÇİNDEKİLER

Önsöz ..... Sayfa 7
Giriş ..... Sayfa 9

BİRİNCİ BÖLÜM
Tezhip Nedir? ..... Sayfa 11
Tezhip Nasıl Yapılır ..... Sayfa 12
Tezhip Çeşitleri ..... Sayfa 14
Tezhip Sanatında Kullanılan Bazı Sözler ..... Sayfa 16
Tezhip Sanatında Kullanılan Motifler ..... Sayfa 17
Türk Resim ve Süsleme Sanatının Tarihi Gelişimi ..... Sayfa 21
Müzehhipler ..... Sayfa 28

İKİNCİ BÖLÜM
İlk Dönem Tezhipleri ..... Sayfa 40
Selçuk Dönemi Tezhipleri ..... Sayfa 42
İlk Osmanlı Dönemi Tezhipleri ..... Sayfa 50
Osmanlı Klasik Dönem Tezhipleri ..... Sayfa 58
Son Dönem Tezhipleri ..... Sayfa 68
English Translation ..... Sayfa 75

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

ÖNSÖZ

Türk kitapçılık sanatlarının çok eskilere dayanan köklü bir geçmişi vardır. Kültür tarihimizde geniş yer tutan kütüphanelerimizdeki bilim ve sanatı bir arada götüren, zengin kitap kolleksiyonlarımız toplum olarak kitaba gösterdiğimiz saygının bir işaretidir. Konuları bakımından çok çeşitlilik gösteren bu su yazma kitaplar, kitap zevki ve okuma isteği uyandırması bakımından da çok güçlü etki yaparak bir kültür hizmeti getirmiştir. Kitaba karşı gösterilen bu derin sevgi ve saygı çağlar boyu onun en güzel hatlarla yazılmasına ve süslenmesine sebep olmuş, tezhibi ve cild işini bir güzel sanat haline getirmiştir. El yazma kitaplarda hattın her zaman önceliğe sahip olması, tezhip sanatını ikinci plana itmiştir. İncelediğimiz pek çok el yazmasının hattatı bilindiği halde tezhiplerini yapan müzehhipleri hakkında en küçük bir ip ucu bile yoktur. oysa tezhip yazının elbisesidir. Onunla tamamlanır ve olgunlaşır.

Sanat tarihi kitaplarına baktığımızda hemen her konuda geniş araştırmalara dayanan kitaplar yazıldığı halde, tezhip biraz ihmal edilmiş bir konu olarak karşımıza çıkar. Bazan 400-500 sayfalık bir sanat tarihi kitabında tezhip konusu bir paragraf ile geçiştirilmiştir. Bu konuda yapılan araştırmalar sanat tarihinin diğer konularıyla kıyaslandığında parmakla gösterilecek kadar azdır.

Tezhip sanatı bu gün fonksiyonunu tamamlamış, kaybolmaya mahkûm geleneksel sanatlarımızdan birisidir. Çok ince işçilik ve sabır gerektiren bu sanatı bu gün sürdürecek ne zemin, ne de zaman kalmıştır. Modern yaşamın dinamizmi içinde böyle ince, zarif bir sanatla uğraşacak sabırlı insanlar da artık yoktur.

Bu çalışmamda Türk tezhip sanatının başlangıcından günümüze kadar geçirdiği dönemleri, özelliklerini göstererek açıklamaya çalıştım. Genellemeler yaparken görebildiğim örneklere dayanmaya çalıştım. Binlerce el yazması içinden örnek seçerken gözden kaçmış önemli örnekler olması da mümkündür. Bu konuda hatalarımın bağışlanmasını dilerim.

Türklerin en eski sanatlarından olan tezhibin İran'daki Selçuklu Türkleri kanalı ile Anadolu'ya geçtiğini ve Osmanlılarda kendine has özellikler kazanarak devam ettiğini göstermeye çalıştım. Süleymaniye Kütüphanesi çalışmalarımın odak noktası oldu. Diğer kütüphanelerdeki tezhipli el yazmalarla da örnekleri zenginleştirmeyi amaçladım.

Çalışmalarım sırasında Süleymaniye Kütüphanesi Müdür yardımcıları Sayın Mine Esiner Özen ve Sayın Nevzat Kaya'nın bana gösterdikleri yakın ilgi, dostluk ve yardımlara teşekkür ederim. Eserlerin dialarının Bursa'daki çekimlerini yapan Sayın Hulki Erdem'e ve beni çalışmalarımda destekleyen, yardımcı olan dostlarıma şükranlarımı sunarım.

Yar.Doç.Dr. Ayla Ersoy

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

GİRİŞ

Dünya uygarlık tarihinde tezyini sanatlar bakımından en olgun ve seçkin bir seviyeye ulaşmış ulusların başında Türkler gelmektedir. Türkler, Orta Asya'dan başlayarak sürdüregeldikleri kültürlerini Anadolu'da da yüzyıllar boyunca çok başarılı bir şekilde yürütmüşlerdir. Türk tezyini sanatları halı, çini, ahşap oymacılığı, taş işçiliği, kumaş işçiliği ve kitap süslemeleri gibi çok değişik sanat türleri içinde parlak bir geçmişe sahiptir. Türkler kendilerine has tezyini motifler yarattıkları gibi, başka ulusların kullandıkları motifleri de rahatlıkla alıp kullanmış, kendi zevklerine uygun gelecek şekilde değiştirerek türkleştirmişlerdir. Tam anlamıyla Türklere özgü ve orjinal bir Türk tezyinatından söz etmek yanıltıcı olmayacaktır(1).

İslâmiyetten önce Türklerde tezyini sanatlar gelenek halinde devam etmiş olup, islâmiyetten sonra gelişerek yayılmıştır. Orta Asya'daki Türk kavimlerinde tezyini süslemenin esası yaptıkları çanak çömlek üzerindeki şekillere dayanır. Şüphesiz bunların üzerinde Sümer, Hint, Çin ve İran bezeme sanatlarının da etkisi vardır. Orta Asya'da kullanılan motifleri düz ve yuvarlak çizgilerden oluşan geometrik şekiller oluşturur. Sembolik ve hayvani motiflerin tezyini süsleme içinde kâinatı ve tanrıları temsil ettiği bilinir. Ancak bunlar zamanla yavaş yavaş dini ve manevi anlamlarını kaybederek birer soyut şekil haline dönüşerek üslûplaşmışlardır. Bu tür kompozisyonlar Türklerin İslâmlığı kabul etmesinden sonra islâmlığın belki de tek formu olarak İspanya'dan Hindistan'a kadar bütün islâm dünyasında benimsenmiş evrensel bir üslûp olarak gelişme göstermiştir. Bazı bölgelere göre farklılıklar olmakla beraber genel şema olarak kalmıştır.

Orta Asya kültürü Budizm, Maniheizm, Hıristiyanlık, İran'ın Zerdüşt dini, Şamanlık, Putperestlik gibi çok değişik inançlardan kaynaklanırken, Uzakdoğu'da, Çin'de Konfüçyüs, Taoizm ve Budizm, Japonya'da Şintoizm ve Budizm ve Hint'de Hindu ve Budizm gibi çok farklı inançlara dayanan bir düşünce sistemi doğmuştur.

Ancak hiç bir uygarlık sadece bir tek sebebe bağlanarak açıklanamaz. Hepsinin heterojen bir niteliğe sahip olduğu görülür. Savaşlar, istilâlar, ticari ve kültürel olaylar sonucu bir başka kültürden etkilenmek kaçınılmaz olur. Bu yüzden islâmlığın hakim olduğu memleketlerde islâm dininin yarattığı kendine has kültürel ortama rağmen eski ve yeni bütün elemanları ile yepyepi bir sentez yaratılmıştır. Uzakdoğu ile islâm sanatı bazı dönemlerde farklı özelliklere sahip olmalarına rağmen birbirlerine çok yaklaşmış ve ortak özellikler de göstermiştir.

Uzakdoğu VIII. yüzyıldan başlayarak islâm dünyası ile temaslarını sürdürmüştür. 716 ve 759 tarihleri arasında bir çok islâm elçisinin Çin'e gitmiş olduğu kaynaklarda yazılıdır. 870 tarihinde Basralı İbn Vahhab Çin'de İmparator tarafından kabul edilerek kedisine halifenin dünyanın beş imparatorundan biri olduğu söylenmiştir. Pek çok kaynakta IX., X. yüzyıllara ait Çin'le ilgili maceralara rastlanır. X. yüzyılın ünlü coğrafya bilgini Mesudi, Çin'i çok göz alıcı bir memleket olarak niteler ve Çinlilerin her türlü sanatta son derece yetenekli olduklarını beyan eder. Çin eşyalarının yakındoğuda çok beğenildiğini, çok güzel bir eser için Arapların "**Çin İşi**" deyimini kullanmalarından da anlamak mümkündür. Uzakdoğu ve Orta Asya sanatlarının islâm sanatına etkileri Selçuklular zamanında kuvvetlenmiştir(2).

Türk üslûbunun oluşmasında Çin, Hint, Japon, Mısır, Yunan bezemelerinin yanında Bizans bezemelerinin de etkileri vardır. Sırasıyla kısaca ve ulusların bezemelerinin ana hatlarını belirtmeye çalışırsak, Türk tezyini sanatı üzerindeki etkilerini daha net olarak görebiliriz.

Çin bezemelerinin göze çarpan en belirgin özelliği, en küçük bir bezeme örneğinin bile sembolik bir anlam taşımasıdır. Dini inançları ve düşünceleri birer sembolle ifade ederek kullanmışlardır. Ateşkuşu, ejderha, balık, kaplumbağa, v.s. bunlardan bazılarıdır.

Japon bezemesinde bütün motifler doğadan alınarak hayali şekillere dönüştürülüp kullanılır. Hareketli, simetrik olmayan motiflerin çizgileri uyumlu olup düzenlemeleri de daha resme yakın bir şekildedir.

Hindistan'da Çinlilerin dini efsanelerinin sembolleri ile Japonların üslûplaştırılmış doğa şekilleri birleştirilerek bezemelerde kullanılmıştır.

Satranç, baklava, mertek, zigzag, gül, helezon kıvrımlar gibi şekiller Mısır tezyinatının esasını oluşturur. Oysa ve ahşap işlerde uygulanmakta, benzer geometrik örneklerin Yunan tezyinatında da kullanıldığı Yunan seramikleri üzerindeki şekillerden anlaşılmaktadır.

Türk sanatını yakından etkileyen Arap bezemelerinin esa-

1- İsmail Hakkı- **Sanat**, 1934, Ist., S.203
2- Güner İnal- **Uzakdoğuda resim ve islâmda minyatür**, Sanat Tarihi Yıllığı, 1979, Ist., S.110

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

sını geometrik şekiller meydana getirir. Daire, üçgen ve poligonlara bölünerek bunların içlerine birbirini bütünleyen şekiller yerleştirilerek yapılır. Basit çizgilerle, fakat gözü yanıltıcı bir şekilde düzenlenmiş arabesk denilen kompozisyonlarda bu karmaşık çizgilerin araları da bazı motiflerle doldurularak süslenmiştir. VIII. ve IX. yüzyıllara ait kur'an süslemelerinde Kopt kumaşlarına benzer motifler görüldüğü gibi, renklerde de Kopt etkisi vardır. Çok geniş olarak kullanılan palmet motifi ise orjin olarak Sasani sanatına bağlanmaktadır(3).

Tezyinatın yapılacağı şeyin şekline ve cinsine göre kullanılan motifler ve uygulanan kompozisyonlar birbirinden farklı özellikler gösterir. Mimaride kullanılan motiflerden bazıları silmeler, yapraklar, gülbezek ve gülçeler, kartuşlar, palmetler, furuş ve konsollar, silâh armaları, vazolar ve heykeller olduğu halde nakışta daha çok çiçek ve yapraklar, oymacılıkta geometrik ve bitkisel motifler, dokumacılıkta semboller kullanılmış, her memleketin zevkine ve geleneklerine bağlı olarak da farklılıklar göstermiştir.

Süsleme sanatlarında kullanılan kompozisyon düzenlerini Fransız sanat yazarlarından Charles Blanc beş grupta toplamış. 1- **Tekrarlama** (aynı motiflerin tekrarı), 2- **Atlama** (bazı motiflerin atlanması), 3-**Simetrik düzenleme**, 4- **Yavaş yavaş büyütme** (motiflerin giderek büyümesi), 5- Girift şekil (motiflerin karışık şekilde birbirine dolanması. Kompozisyonlarda XII. yüzyıldan sonra ulusların dini inançlarına uygun olarak bazı farklılıklar ortaya çıkmış olmakla birlikte yine de dar sınırlar içindeki çeşitlemeler olarak değerlendirilmelidir.

Türk süsleme sanatları içinde başlangıçtan beri kitap süslemelerinin çok önemli bir yeri vardır. Bu sanat dalına verilen önem kitaba verilen önemden gelmektedir. Özellikle din kitaplarına gösterilen özen onların Allah'ın kelâmını, Peygamber'in hadisini ebedileştiren yazılar olmasındandır. Bu bakımdan yazı ve yazıları bir yerde süslemeleri ile tamamlayan tezhip, Kur'an'ın şanına uygun bir şekilde kaplanıp cildlenmesi, Kur'an'a karşı gösterilen saygının en açık ifadesi olarak bu tür tezyini sanatların gelişmesine ve olgunlaşmasına sebep olmuştur(4). Bu saygının ne kadar büyük olduğunu yere düşen yazılı bir kâğıt parçasının hemen ayak altından kaldırılıp yüksekçe bir yere konmasından da anlamak mümkündür. Kitap, özellikle ve dini kitapların daima yüksek bir yere konması da yazıya ve kitaba, onun tezyinine, cildine verilen önemi gösterir. Kâğıdın hazırlanmasından, yazılmasına, süslenmesinden cildlenmesine kadar hangi aşamalardan geçtiğini ve bir kitap üzerinde ayrı ayrı pek çok sanatçının çalıştığını düşünürsek, ne kadar zor, emekli ve masraflı bir çalışma olduğunu anlayabiliriz. Dine verilen önem ile hemen hemen bütün dini kitaplar en güzel şekillerle tezhiplenmiş ve onların güzelliğine uygun bir çerçeve içine alınmıştır.

Tezhip sanatını Türkler Orta Asya'dan getirmişler, ancak bu sanat islâmlığı kabul etmelerinden sonra gelişmeye başlamıştır. Hz. Ali ilk Kur'an'ı süsleten kişidir. Ondan sonra gelenler bunu bir dini görev olarak kabul edip devam ettirmişlerdir(5). Tezhip sanatının insan ruhunda oluşturduğu saf ve temiz duygular, Türk sanatçıları aracılığı ile dört bir tarafa yayılmıştır. Türkçe, Arapça ve Farsça olarak yazılan kitaplarda metin kısmı Arapça ise Araplara, Farsça ise İranlılara ait olduğu zannetilen kitaplar arasında Türklere ait pek çok eser de vardır. Türk zevki dünyanın en yüksek kalitede eserlerini yaratmıştır. Kollektif bir çalışmanın ürünleri olan bu eserleri yaratan sanatçıların imza atma alışkanlıkları olmaması pek çok Batılı bilim adamını yanlış yorumlar yapmaya götürmüştür.

Tezhip sanatı, Doğu, Batı ve Selçuk Türklerinde olmak üzere üç ayrı koldan gelişme gösterir. Doğu'da Batı Türkistan'dan başlayarak XV. yüzyılda "**Herat Mektebi**" adı altında şaheserler yaratmıştır. Timur'un torunlarından Uluğ Bey, Hüseyin Baykara ve bilgin vezir Ali Şir Nevai'nin himaye ve destekleri ile çoğu Türk olan sanatçıların meydana getirdikleri "Herat Mektebi", Batılı sanat tarihçiler tarafından Fars sanatı sayılarak İran'a mal edilmeye çalışılmıştır. İkinci kol olarak Batı'da Mısır'da Memlûk kitap sanatı gelişme gösterirken, üçüncü kolu da Anadolu'da Türkler tarafından yapılan çalışmalar oluşturur. Bu arada Artukoğulları zamanında yapılan kitap sanatı Memlûk sanatı ile Selçuklu sanatının karışımından meydana gelen bir sentez niteliğindedir(6).

Bu gün Türkiye kütüphanelerinde 400.000 sayısını bulan yazma kitap, risale, cönk denilen mecmua türünde çok değerli eserler bulunmaktadır. Bu kitapların metin kısımlarındaki güzel yazı çeşitleri yanında, minyatürleri, cild ve tezhipleri ile de çok ilgi çekici zengin örnekler olduğu görülmektedir. Kitapların bir kısmında tezhipli kısımlar sınırlı olduğu halde bir kısmının içinde hemen her sayfası tezhipli olanlar da vardır. Bu kitaplarda yer alan tezhipler orta, nefis, pek nefis olarak güzellikleri yönünden üç kategoriye ayrılır. Bunlardan orta ve nefis kalitedekiler genellikle çarşıda bu işi bilen ustalar tarafından yapılmakta, pek nefis tezhipli eserler ise saray nakışhanesinde titiz bir çalışma ile özel kütüphaneler için padişahın veya saray ileri gelenlerinin okuması maksadiyle yapılmaktadır. Yazma kitapların yanında ferman, tuğra, albüm ve murakka'lar da hazırlanırdı. Minyatür ve cild sanatının teknik bakımdan tezhiple benzerliği vardır. Kitap tezhibi yapmayı bilmeyen bir sanatçı minyatür ve cild süslemesini de beceremez.

En önemli ve zengin tezhip, kitapların zahriye kısmında yer alır. Buraya kitabın adı ve kimin için yazıldığını gösteren temellük kitabesi konur. Ayrıca kitabın konu, bölüm, sure başlıklarına, metin kısmının kenar boşluklarına ve kitabın en son sayfasına tezhip yapılır. Son sayfadakine **hatime** veya **ketebe** (imza) tezhibi adı verilir. Tarihi gelişim çizgisi içinde bazı teknik ve bölgelere göre ayrılıklar sonucu farklı tezhip ekolleri ortaya çıkmıştır. Bağdat, Musul, Herat, Tebriz-Konya, Amasya, Harput, Sivas, Bursa, Edirne ve İstanbul gibi.

Tezhipte kullanılan kâğıt bazı özel işlemlerden geçirilerek elde edilir. İlk yazmalarda kâğıt yerine parşömen kullanılmış olmakla birlikte daha sonra kâğıt tercih edilmiştir. Üzerine tezhip yapılacak kâğıdın parlak ve fazla emici olmaması gerekir. Bunun için üzerine **âher** denilen yumurta akı ve şap ile hazırlanmış bir madde veya nişastalı su gibi maddeler fırça ile sürülür, kurutulur ve **mühre** ile parlatılır. Aherlenmiş kâğıt üzerinde desenler daha düzgün çizildiği gibi yazı ve desenin bozuk olan yerleri silinip kolayca düzeltilebilir. Bu, sanatçıya kolaylık sağlar. Resmi yazışmalarda bu özelliğinden

3- Celal Esat Arseven- **Sanat Ansiklopedisi**, 1943, Ist., cilt I, s.220-227
4- Rıfkı Melûl Meriç- **Türk Tezyini Sanatları**, 1937, Ist., s.27
5- Richard Ettinghausen,- **A/Survey of Persian Art**, London and Newyork, 1939, Volume III. Chapter 50 (İllumination), s.1941
6- Müjgan Cunbur, **Kanuni Sultan Süleyman'ın Başmüzehhibi**, Önasya Dergisi, Cilt 2, 1967, Sayı 23

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

dolayı kullanılması yasaklanmıştır. Kağıtlar doğal renklerinin yanında hafifçe sulandırılmış boya sürülerek renklendirilmiş olarak da kullanılır. Eski zamanlarda kök ve toprak boyalardan elde edilen renkli boyalar toz haline getirildikten sonra arap zamkı ile ezilir ve kullanılırdı. Günümüzde artık eski boyaların yerini çeşitli afiş boyaları, sulu boya ve guvaj boya almıştır.

Duvarlara asılan levhalar için tek yaprak kâğıt ince olduğundan, hattat ve müzehhip bu sayfa üzerine çalıştıktan sonra bir kaç kat kâğıt veya sayfa üstüste yapıştırılıp en üstüne de yazılı kâğıt renkli kâğıttan bir çerçeve içinde yapıştırılmıştır. Buna murakka adı verilir.

Kitapları tezhiple süsleme sanatı Doğu'da olduğu kadar Batı uygarlıklarında da görülür. Batı yazmalarında büyük harfler ve çevreleri tezhiplenmiş olup özellikle bölüm başlarındaki büyük harflerden çıkan çiçekli dallar bordür şeklinde bütün sayfanın etrafını dolanır. Orta çağda manastırlarda kurulan tezhip atölyelerinde pek çok İncil, dua ve ayin kitapları tezhiplenmiştir. Bizans'da da altınla yazı çok yaygındır. Bizans imparatorunun Abbasi halifesine gönderdiği mektuplar da altınla yazılmıştır. Bizans altın mozaikleri, Lâtinceden Bizans ve Arapçaya çevrilen kitapların süslemeleri de Arap kitap süslemelerini etkilemiştir(7).

Bildiğimiz en erken dini el yazma kitap islâmlığın ilk üç yüz yılına ait Kur'anlardır. Bunlarda esas süsleme çok basit geometrik örneklerin çeşitlerinden oluşur ve surelerin sonunu işaret eder. Üçüncü yüzyılla birlikte sayfa başında ve sonunda yer alan tezhipli şeritler daha ince bezemeli olarak sayfada daha geniş bir yer kaplamış ve yatay olarak düzenlenmiştir. Başlık olarak gelişen bu kısım geç tarihlere kadar varlığını sürdürmüştür. Bunlar da genellikle örnekler Kopt ve Helenistik sanattan alınmış motifler ile Bizans örnekleridir. XIII. yüzyılda geometrik bezemenin düşünülen bu tip süslemeyle sayfanın tamamı doldurularak yatay düzenlemenin yerini dikey şekle bıraktığı görülür. Bu sırada çift sayfa kompozisyon fikri ortaya çıkmıştır. XIII. yüzyıldan sonra önce altı kollu yıldız (**Mühr-i Süleyman**) çok sevilen ve uygulanan bir motif olarak yerini alırken, arkadan merkezi yuvarlak kompozisyonlar tezhip süslemesinde önemli rol oynamaya başladı. XV. yüzyılla birlikte geometrik bezemenin yanında natüralist kaynaklı çiçek motiflerine eğilim gösteren sanatçılar renklerde de çeşitliliğe yöneldiler. Aynı dönem içinde bordür süslemesi de başladı. Figürlü sahnelerle süsleme arasında bir bağ kurmak ve ikisini birleştirmek maksadıyla soyut veya çiçekli örneklerle bordürler kullanıldı. Zarif ve daha ince çizgilerin hâkim olduğu bu süsleme örnekleri aynı dönemin oyma, ahşap, metal, halı ve tekstil sanatlarında da karşımıza çıkmaktadır. Dini kitaplarda gördüğümüz bu bezeme çeşitlerine din dışı kitaplarda zaman zaman hayvan ve kuş motiflerinin natüralist bir üslûpta işlenmiş olduğunu, resim desenleri içinde yer aldığını da görüyoruz(8).

XVI. yüzyıla ait tezhip örneklerinde çeşitli bitki ve çiçek motiflerinin gerçekçi bir üslûpla ve titiz bir işçilikle çalışılarak klâsik Türk tezhip sanatını ortaya getirdiğini görüyoruz. XVII. yüzyılda Batılılaşma döneminin etkileriyle Fransız Rokoko sanatanının tezhip sanatına yansıması sonucu perspektif değerleri olan tek iri çiçekler, kurdela ile bağlanmış çiçek buketleri, vazo, saksı veya sepet içinde gül, karanfil, şakayık, lâle ve yapraklardan oluşan yeni ve klâsik tezhibe benzemeyen bir kompozisyon düzeni uygulandı.

Bu gün bu geleneksel Türk sanatı matbaanın İbrahim Müteferrika tarafından yurda getirilmesinden bu yana kitapların elle yazılmamasına paralel olarak günden güne geriledi. XIX. yüzyılda bazı müstesna eserler dışında, renkte ve motifte sürekli bozulma göstermiştir. XX. yüzyıl başlarında tamamen öz benliğini kaybeden tezhip sanatını yeniden canlandırmak için çabalar başlamıştır. Eski klâsik üslûp esas alınarak çağın görüş ve zevkiyle birleştirilip yeni klâsik tarz diyebileceğimiz bir şekilde devam ettiğini görmekteyiz. Orijinal örneklerin kopyeleri olarak yapılan bu çalışmalar artık amatör bir zevkin sınırları içinde kalmaktadır.

Tezhip sanatının yazıya paralel olarak gelişip yükseldiğini daha önce de söylemiştik. Bu, onun şerefli bir yere sahip olmasını da sağlamıştı. Kur'an süslemeleri bu sanatın en güzel örneklerini vermektedir. Kur'anlarda kullanılan motiflerle ve renklerle tezhip, ilâhi varlığın fonksiyonuna hizmet etmektedir. Bu kutsal hizmet, vahiy gücünün bir işareti olarak, sonsuzluğun esrarengizliğinden sonlu olmaya doğru ve yeniden katılmanın gücünün bir artışı olarak değerlendirilebilir. Sonsuzluk ve mükemmellik arayışını sembolize eden dini kitap süslemelerinde derinliklere inmeyen bölgeler arasındaki sathi farklılıklara rağmen bazı genel semboller kullanılmıştır. Meselâ tezhipli süslemede çok kullanılan kare ve dikdörtgenler yeryüzünü, yarım daireler ve üçgenler gökyüzünü işaret etmektedir. Aynı motiflerin devamlı şekilde tekrarı dünya ve evrendeki ritmi simgelemektedir. Tek sayfa üzerindeki bezeme mikrokosmosu, çift sayfa bezeme evrenin uyumunu ve mikrokosmosun bu armoniye katılışını temsil etmektedir. Tek sayfadaki süsleme bir merkezi noktadan geliştirilmemiş olduğu halde, çift sayfa makrokosmik anlamda olduğundan, mikrokosmosların çokluğu burada süs üniteleri ile temsil edilir ve her birinin kendi merkezi vardır. Ortak merkezli daireler de biri diğerinin gerisinde bir hayali uzay yaratmaktadır. Bütün bunlar islâm dininin görkem ve güzellik doktrini ile yakından ilgilidir. Görkem tam bir yansıma, güzellik de bir merkezden kollar halinde sonsuz çıkmalar olarak sürekliliği belirtir. Fakat bu iki kavram birbirinden bağımsız değildir ve ayrılamaz. Bütün sayfa süslemesinde uygulanan geometrik elemanların uyum ve dengesiyle mükemmellik korunmaya çalışılmış, onun etrafını çeviren poligonal formlarla göze görülmeden, ama güçlü bir şekilde sonsuzluk etkisi verilmiştir. Renklerle de bu etki artırılmaya çalışılmıştır. Altın baş eleman olarak güneşi sembolize ederken, ışığın rengi olan sarı da, gerçekte bilgi sembolü olarak kullanılmıştır. Kur'an'da tekrar tekrar ışığı öner. Motif olarak tanıdığımız şemse, Arapça güneş kelimesinden gelmektedir. Altından sonra tezhipte en geniş yeri alan mavi ise sonsuzluğun rengi olarak gökyüzünü simgeler. Doğu'da altınla mavi aynı ölçüde kullanılmakta, Batı'ya doğru gidildikçe altın birinci, mavi ikinci derecede bir önem kazanmaktadır(9).

Bütün bunlardan çıkarılacak tek bir sonuç vardır. Tezhipte kullanılan motifler ve renkler rastgele seçilmemiş olup, hepsinin birer sembolik anlamı olduğu gibi bilinçli olarak seçilerek kullanılmıştır.

7- Richard Ettinghausen- Aynı eser, S.1941
8- David Talbot Rice- **İslamic Painting**, Edinburgh, 1971, s.175-177
9- Martin Lings- **The Quranic Art of Calligraphy and İllumination**, England, 1976, s.74-75

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



RESİM-1

Bursa İnebey Medresesi, Ulucami bölümü, 2723 katalog numaralı Kûfi levha. Parşömen üzerine yazılmıştır. IX. yüzyıla aittir.

BİRİNCİ BÖLÜM

TEZHİP NEDİR?

Eski geleneksel kitapçılık sanatlarımızdan birisi olan **tezhip** sanatı uzun ve köklü bir geçmişe sahiptir. Tezhip sözcüğü Arapça **zeheb** (altın) sözcüğünden gelmektedrir. Altınlamak anlamını taşır. El yazması eserleri, murakka denilen **hüsn-i hat** yani güzel yazı levha ve albümleri ile padişah tuğralarına altın yaldız ve boya ile yapılan bezeme sanatına verilen addır(10). Tezhiple bezenmiş eserlere "**Müzehhep**", ezilmiş toz altınla birlikte sulu guvaj boya ile tezyinat yapan sanatçılara da "**Müzehhip**" denir(11).

Arapça altınlama anlamına gelen tezhip sözcüğü yalnız altın yaldızla yapılan işleri kapsamaz, boya ile yapılan ince kitap tezyinatını da içine alır(12). Sadece altınla yapılan tezhip işlerine "**Halkâri**" denir. Tahrirli ve tahrirsiz olmak üzere iki türlüdür. Yazma kitapların sayfa kenarlarına altınla yapılan çiçek şekillerinin etrafına tahrir çekilmiş olanlarına "Tahrirli Halkâr" denir. Ayrıca boyalı halkâr olarak bilinen başka bir türü de sarı ve yeşil altınla ve açık renk boyalarla hafifçe renklendirilmiş olarak yapılır.

El yazma kitaplardan padişahlara ve önemli devlet büyükleri ile tanınmış kişilere sunulanlar, özel kütüphaneler için yazılanlar, külliyatlar, divanlar ve değer verilen kitapların pek çoğu tezhiplenmiştir. Özellikle Kur'anlarda çok zengin tezhip süsleme görülmektedir. Kur'anlarda zahriye kısmında ilk iki sayfa, bazan ilk dört sayfa tamamen tezhiple bezenmiş olup

10- **Türk Ansiklopedisi**, cilt 51, s.160
11- Süheyl Ünver- **Süleymaniye Kütüphanesi Süheyl Ünver dosyası**, No 135
12- Ernst Diez- **Türk Sanatı**, Çev: Oktay Aslanapa, Doğan Kardeş yay., 1955, Ist., s.24

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

hatime denilen son sayfalar, kitabın metin kısmının başladığı yere yapılan serlevha, başlık veya mihrabiye denilen kısımlarda, Kur'an-ı Kerimlerdeki sure ve fasıl başlarında, Fatiha ve Bakara surelerinin baş tarafları da zengin tezhip bezemelidir. Baştan sona nefis tezhipli eserlerde satır araları, sayfa kenarları, köşeler ile manzum eserlerde iki mısra arasındaki boşluklara da tezhip yapılır. Yazma kitapların sayfa başlıklarının çoğu kubbeli taç şeklinde olup, bunların üst kısımları da "Tığ" denilen sivri uçlarla bitmektedir. Bunların yanında âyetleri ve cümleleri ayırmak için yapılan küçük tezhipli şekillere "Nokta" denir. Bunlar küçük yıldız veya çiçek şeklinde olabildiği gibi, şekillerine göre değişik isimler de alırlar. Muntazam geometrik şekilde olanlarına **"Mücevher Nokta"**, altı köşelilerine **"Şeşhane Nokta"**, beş yapraklılarına **"Pençberk Nokta"**, üç yapraklı olanlarına da **"Seberk Nokta"** denir.

Sayfa kenarlarında o sayfadaki yazının neye ait olduğunu göstermek için yazılan yazıların etrafını çevreleyen yuvarlak ve içi boş süslemelere de **"Gül"** denir. Bu gül motifi Kur'anlarda durulacak ve secde edilecek âyetlerin hizasına da yapılır. Bulundukları yerlere göre değişik isimleri vardır. Vakfe gülü, secde gülü, hizip gülü, sure gülü ve cüz gülü gibi. Secde gülü secde edilecek âyetlerin hizasına, hizip gülü her beş sayfada bir, cüz gülü her yirmi sayfada bir ve sure gülü de her surenin başına konur(13). Bu gül motiflerinin daha büyük ve süslü olanlarına da **"Şemse"** denir. Genellikle şemse cild kapaklarının ortasına yapılan bir bezeme çeşididir. **Şems** (güneş) motifinden çıkmadır.

El yazma kitapların sayfaları yaldızla biri kalın, diğeri ince iki çizgiden oluşan bir çerçeve içine alınır. Bu çizilen altın çizgilere **"Cedvel"** denir. Bazan cedvellerin kenarlarına tahrir denilen değişik renkte çizgiler de çekilir. Tezhibin bütününü daha iyi göstermesi için yapılır. Cedvelleri müzehhipler çektiği gibi sırf bunları çizen ayrı sanatçılar da vardır. Bunlara da **"Cedvelkeş"** denir. Sayfaların etrafında cedvellerden başka çiçek ve bezemelerle yapılan sular görülür, bunlar da şekillerine göre isimlendirilir. Daha geniş olanına **"Zencerek"**, Zencirek, yani zincir gibi, zincirimsi birbirine geçmelerle eklenmiş halkalara **"Ulama"**, içi çiçek ve yapraklarla süslenmiş bordürlere de **"Kıvrık Dallı"** dendiği gibi.. Hüsnü Hat levhalarında sözcük ve harflerin süslenmesi için bazı tezhipli bezemeler de yapılır ki bunlara da **"Hurda tezyinat"** denir(14).

TEZHİP NASIL YAPILIR?

Malzemenin hazırlanışı:

Tezhip yapma tekniği, minyatürden ve resimden farklı bir tekniktir. Tezhip yaparken kullanılacak olan altın yadızın hazırlanışı zor ve uzun emek isteyen bir iştir. Tezhibin nasıl yapıldığına geçmeden önce, tezhip tekniğinin en önemli unsurlarından birisi olan altın varak'ın hazırlanışına bir göz atmakta fayda vardır.

Çekiçle döğülerek sigara kağıdından daha ince bir yaprak haline getirilmiş altına **"Altın Varak"** denir. Altın varağın yapılışına gelince: Önce külçe altın alınarak haddeden geçirilir, bir milimetre kalınlığında ince bir şerit haline getirilerek üç dört santimetre uzunluğunda parçalara bölünür. Ayrıca on santimetre uzunluğunda ince güderi parçalar hazırlanır. Kesilmiş altın parçalarından herbirisinin arasına bu güderilerden konarak, her güderinin üstüne elenmiş, ince toz kireç serpilir. 50 ve 60 kat yapıldıktan sonra daha büyük bir deri parçasına sarılarak dib taşı denilen bir mermer tomruk üzerine konarak, özel bir tokmakla bir kaç gün dövüldükten sonra istenen özelliklere sahip altın varak elde edilir. Çok ince altın varak elde etmek için en az onbin kez dövmek lâzımdır. Bu altın varaklar deste kâğıdı adı verilen ince kâğıtlar arasına konarak onar onar destelenir(15). Bazı müzehhipler altın varaklarını kendileri yaptıkları gibi, sadece bu işi yapan ve varakçı denilen ustalardan da satın alabilirlerdi.

Altın ezmek için kullanılan arap zamkının önce yıkanıp temiz bir havanda dövüldükten sonra bir şişeye konarak üstü su ile doldurulurdu. Güneşte veya herhangi bir yerde iki üç gün karıştırılarak bekletildikten sonra mermerşahi içine konarak süzülür, başka bir şişeye aktarılırdı. Altın yaldız yapmak için parmak ucu ile bir varak alınarak mertebani denilen çukurca, beyaz, ateşe dayanıklı bir tabağa konur(16). Zamkı arabi ve süzme balla hazırlanmış olan sıvıdan bir damla tabağın içine atılarak parmakla karıştırılır. Gerektiği kadar varak bu şekilde tabağa alındıktan sonra ezme işlemine başlanır. Önce donuk çamur renginde olan bu karışım iyice ezilme sonucunda açılarak altın rengine dönüşür. Daha sonra tabağın içine temizlenmiş su doldurularak altına bulaşmış parmaklar da bu su ile yıkanarak karıştırılır ve iki üç saat bekletilir. Bekleme süresi içinde altının zamkı suya geçer, altın tozları da tabağın dibine çöker. Tabaktaki su yavaşça boşaltılarak altın tozu elde edilmiş olur. Müzehhipler bunu jelatinli su ile karıştırarak fırça ile alıp gerekli yerlerde kullanırlar. Süzülen suda kalan yaldızlar da zerefşan kağıt yapmak için kullanılır.

Müzehhiplerin "kalem fırça" dedikleri tek tüylü ince fırçaları en önemli âletlerinden birisi olup, en ince çizgileri bu fırça ile çizerlerdi. Ayrıca zermühre denilen ucunda yuvarlak ve cilâlı bir akik olan âletle de altın zemin üzerine sürtülerek altının parlamasını sağlarlardı. Böyle parlak yaldızlı işlere "Pesend" denirdi. Tezhipte kullanılan boyalar, renkli topraktan, madeni oksit ve bazı renkli taşların tozlarının tutkallı su ile karıştırılmasından elde edilirdi. Günümüzde bu boyaların nasıl yapıldığı unutulduğundan onların yerine suluboya kullanılmaktadır(17).

TEZHİBİN YAPILIŞI

Tezhip yapılacak desen önce ince bir fırça ile ince bir kâğıt üzerine çizilir. Tezhipte desen çiziminde dikkat edilmesi gereken bazı hususlar vardır. 1- Desenin çizileceği alanın ölçülü ve uyumlu olarak paftalara ayrılması, köşelerin bu ayırımın dışında tutulması ve ortadan katlandığı zaman simetrik olması şarttır. 2- Çizilecek desenin simetrik veya serbest olması düşünülebilir. Bu iki durumda da önce ana gidişini belirleyen helezoni çizgiler düzenli bir şekilde o alan üzerine çizilmelidir. 3- Helezoni çizgilerin kesiştiği noktaları göstermemek için buralara mutlaka bir penç, hatâyi veya yaprak getirilmelidir. Aksi takdirde bu kesişmeler çirkin bir görünüm yaratır. 4- Bir **art-nouveau** (Çok çizgili desen) üzerinde yap-

13- İsmet Binark- **Eski Kitapçılık Sanatlarımız**. 1975, Ank.., s.26
14- Celal Esat Arseven- **Sanat Ansiklopedisi**, Cilt IV., s.124
15- Celal Esat Arseven- **Sanat Ansiklopedisi**, Cilt 5, s.2185
16- Süheyl Ünver-Süleymaniye kütüphanesi bağış dosyası, No.96
17- İsmet Binark- **Türk Kitapçılık Tarihinde Tezhib Sanatı**, Türk Kütüphaneciler Derneği Bülteni, 1964, Ank, Cilt XIII, Sayı 3-4, s.20

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

tığımız her hangi bir motif gruplarının dolaşan saplar üzerinde olmasına dikkat etmek gerekir. Yani çiçek grubunu kapsayan bir helezon içerisinden veya bir çiçekten bir rumi veya bir bulut çıkamaz ve eklenemez. O alan içinde rumi grubu veya çiçek grubu onun için çizilen helezon üzerinde müstakil olarak dolanır. 5- Her hangi bir alanın çizimi sırasında motiflerin ölçülü ve simetrik olarak yerleştirilmesi gerekir. Bir desen çizimi sırasında desenin geneline bakıldığı zaman bir tarafın diğer taraftan daha ağır olarak tezyin edilmemesi gerekir. Yani iri motifler bir tarafta, küçük motifler, diğer tarafta toplanmamalıdır. Motifler dengeli olarak yüzey üzerine dağıtılmalıdır. 6- Gerek paftalarda, gerek çiçeklerde kullanılan renklerin geleneksel renk anlayışına uygun olmasına dikkat edilmelidir. Tezhipte genellikle hakim olan renk başta lâcivert olmak üzere türkuvaz mavisi, altın, kahverengi ve siyahtır. Bu renkler zemin renkleri olarak tercih edilir. Çiçek motiflerinde ise daha çok pastel renkler kullanılır. Pembe, açık mavi, sarı, eflâtun gibi. 7- Renklerin paftalarda ve çiçeklerdeki dağılımına dikkat etmek gerekir. Aynı renklerin belirli noktalarda toplanmamasına özen gösterilmelidir.

Yukarda işaret etmeye çalıştığımız hususlara dikkat edilerek çizilen desenli kağıt bir şimşir tahtası üzerine konup çizilen desenin üstünden iğne ile delinir. Altına konan tahtanın sert olmasına dikkat edilir. Yumuşak tahta kullanıldığında, iğne tahta ya da batacağından deliklerin kenarlarında çapak oluşarak kâğıt üzerindeki delikler de tıkanacaktır. Delme işlemi tamamlandıktan sonra esas tezhiplenecek kağıt üzerine delikli kâğıt konarak ince kömür tozu veya kalem tozu ile silkilir. Bu işlem yapılırken önce kâğıdın dörtte biri silkilir. Bunun sebebi elin silkmenin bir kısmını bozmasını önlemektir. Motiflerin bir kısmı fırça ile çizildikten sonra diğer kısımlara geçilerek silkme işlemi bitirilir. Desenlerin bazı kısımlarını kabarık olarak göstermek için yaldız ve renkli boyalar sürülmeden önce bu kısımlara yumurta sarısı ile karıştırılmış beyaz boya sürülür ve kurutulduktan sonra üzerine yaldız ve boya sürülür(18).

TEZHİP ÇEŞİTLERİ

HALKÂRİ TEZYİNAT

Halkâri tezyinat süsleme sanatları içinde sade, güzel ve doğal nakışlar olması bakımından önemli bir yere sahiptir. Halkârın sözlük anlamı "Altın yaldızlı iş"dir. Halkâr sanatçıları ve sanat meraklıları tarafından bilinen, konuşma ve edebiyat diline girmiş bir deyiştir. Sanatçılar kendi şivelerine göre bunu değiştirerek **helkâr, herkâr** da derler. Ahterî ve Lûgatî Remzî'de "Halli kılıcın balçağında ve kınında olan ziynetler" anlamına gelir. **Halli** Arapçada yaldızlamak anlamındadır. Yaldızlamakla yapılan tezyinata **hallikâr** veya **hallikârî** denir. Kısaca halkâr, altınla yapılmış hafif süsleme üslûbu olarak kullanılan bir sözcüktür(19).

Tahrirli halkâr, boyalı halkâr, berki halkârî gibi değişik şekilleri de vardır. Tahrirli halkâr altınla yapılan çiçek ve şekillerin etrafına daha koyu bir renkle ince olarak çekilmiş çevre çizgisi olanlarına verilen addır(20). Halkârın hafif renklendirilmiş olanına **şikâf**, ya da boyalı halkâr denir(21). Berki halkâri de süslemede kullanılan **berk** (yaprak) çeşitlerine göre verilen bir isimdir(21). Tahrir tek, bazan çift olarak çekilir. Bazı yerlerine ve sapların bir kenarına konmakla da yetinilebilir. Halkâr süsleme renkli renksiz altınla ya da altınsız olarak Türkler tarafından çok değişik yerlerde kullanılmıştır. Eski tavan nakışlarında, levha çerçevelerinde, yazı kenarlarında, resmin ve levhanın içinde ve dışında, başta Talik olmak üzere çeşitli yazı aralarında, hatta değişik renklerle çini kaplarda, yay, yazı kubur ve kutularında değişik şekillerde kullanılmıştır. Tahta, her çeşit deri malzeme ve her çeşit kâğıt üzerine de işlenebilmiş bir tezyinattır.

Halkâr her renkte kâğıt üzerine yapılabilir. Kâğıdın renginin açık veya koyu oluşuna göre birbirinden farklı etki bırakır. Fakat her çeşidinde de güzel bir görünüm ortaya koyar. Önemle dikkat edilmesi gereken noktalardan birisi halkârın yapılacağı kâğıdın kalınca ve âherli olmasıdır. İnce ve âherlenmemiş kâğıt üzerine yapılan halkâri bezeme iyi sonuç vermez. Çünkü emici kâğıtlarda gölgeler iyi olmayacaktır. Kullanılan kâğıdın renki ile üzerine yapılacak olan süslemenin ve yazının uygun olmasına da dikkat edilerek zıt renkler kullanmaktan da kaçınmak gerekir. Halkâri tezyinatta her türlü şekil ve çiçek motif olarak kullanılmıştır. Yıldız çiçeği çam kozalağı, kuş gövde ve kanatları, çınar yaprağı, gül, reyhan, nergis, servi, lâle, gül goncası, sümbül, menekşe, enginar yaprağı, rumiler, hatayiler, asma yaprağı ve her çeşit yapraklar, geometrik şekiller, münhaniler gibi. Sanatçılar doğanın zenginliklerinden çekinmeden, serbestçe yararlanarak böylesine çok çeşitli natüralist bitki motiflerini üslûplaştırarak eserlerinde kullanmışlardır. Halkârda kullanılan bu motiflerin kendi içinde bir düzeni vardır. Genellikle motifler geniş ve dar eğrilerin iç ve dışındaki hatlar üzerinde köşeli olarak, bir merkezden çıkarak dağılan eğriler üzerinde ya da birbirine eşit hatlar üzerinde bazan sade, bazan da karışık bir şekilde yerleştirilir. Halkâr işleyen sanatçılar hatların ve kıvrıntıların kimi yerde ince, kimi yerde kalın olmasına ve motiflerin uygun yerlere, uygun ölçülerle yerleştirilmesine özen göstermişlerdir. Motiflerin altınla işlendikten sonra renkli boya veya altın suyu ile gölgelendirilmesi degerekir. Böylece istenen etki tam olarak elde edilebilir. Bu güzel tezyinat çok değişik yerlerde karşımıza çıkar. Tek başına her hangi bir kitapta, bir levhada, yazı kenarında kullanıldığı gibi minyatür kenarlarında da sade ve güzel bir nakış olarak kullanılmıştır.

Halkâr tezyinatın temel malzemesinin altın olduğunu yukarda belirtmiştik. Altın varak'ın ezilmesinin nasıl uygulandığını da daha önce açıklamıştık. Ancak altın yaldız hazırlanırken gözden kaçırılmaması gereken bir kaç noktaya değinmekte yarar görüyoruz. Gerek halkâri tezyinatta, gerek diğer tezhip süslemelerinde altının ince döğülmüşü en makbul olanıdır. Müşair denilen altın ezme işleminde ezilmeden kalan parçalarla ince işler yapılamaz ve ince çizgiler çekilemez. Bu şekilde kaba ezilmiş altın parlatırken de büyük parçalar düşer, yerleri boş kalarak tezyinatın güzelliğini bozar. Altın yaldız iyi döğülmüş ve hazırlanmış ve altını da 24 ayar ise renginin kırmızılığı ile dikkati çeker. Ayrıca ayarı daha düşük olan ve içine bir miktar gümüş katılarak varak haline getirilmiş olan yeşil altın da kullanılır. Bunun rengi daha açıktır. Yeşil altın-

18- İsmet Binark- **Eski Kitapçılık Sanatlarımız**, 1975, Ank., s.28
19- Süheyl Ünver- **Türk Tezyinatında Halkâriye Dair**, 1939, Ist., No. 2, s.10
20- Mine Esiner Özen- **Yazma Kitap Sanatları Sözlüğü**, 1985, Ist., s.68
21- Azade Akar-Cahide Keskiner- **Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif** , Tercüman sanat ve kültür yay. 2, 1978, Ist., s.28

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



RESİM-2

Bursa İnebey Medresesi, Ulucami bölümü 563 katalog numaralı yazma X. yüzyıla ait olan bu örnekte çerçeve şeklinde bir tezhip görülür. Altın yaldız üzerine soluk gri ile yazılmış yazıların etrafına kahverengi ile hafif bir desen yapılmıştır.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

lar rutubetli yerlerde kaldığı zaman ilk rengini koruyamaz, donuklaşır. İçindeki gümüşün etkisiyle rengi esmerleşir. Altınlar **sakal** (sakl) denilen seyrek tüylü genişçe bir fırça ile zemine sürülür. Tek kat sürülürse buna **sürme altın** denir ki, yalın kat olduğu için pek beğenilmez. Sıvama altın denilen ve kat kat sürülen altın daha çok beğenilir. Sarı ve yeşil altınlar sürülüp parlatılınca ya da birisi donuk bırakılınca çok hoş bir etki bırakır. Bunlardan başka bir de gümüş varak vardır. Gümüş varak az miktarda süsleme sırasında kullanıldığında olumlu sonuç verir, çok kullanıldığı zaman uyumu bozar ve zıt bir renk oluşturur.

Dikkat edilmesi gereken diğer bir nokta: kaba halkâr işlenirken ince beyaz cinsten iyi tutkallı su kullanıldığı halde bir sayfa üzerine işlenecek halkârın iyi ve ince olması gerektiği için jelatinli su tercih edilmelidir. Çünkü tutkallı altın sayfa üzerinde çatlar ve dökülebilir. Altını parlatmak için zermühre denilen kalemtraş boyunda ve ucu sap ucu kalınlığında akik olan bir mühre kullanılır. Bu, altın üzerine sürtülerek parlaklık sağlanır. Altın yeterli ölçüde zamklı olursa mühre ile altın sıyrılmaz ve altın zermühreye bulaşmaz. Ama atın fazla zamklı ise zermühre üzerinde takılır yürüyemez ve altını çizer. Aslında çok zamklı altın iyi parlamaz. Bu bakımdan zamkın ölçüsünü iyi ayarlamak gerekir(22). Koyu zeminlerde altın donuk olarak parlatılmak istendiğinde altınlı zemin ile **zermühre** arasına ince ve düz bir saman kâğıdı konur. Bu kâğıt yardımıyla altın zerreleri sıkışır ve donuk bir parıltı sağlanır. Bu donuk parıltının bir sakıncası bazan zemin üzerinde çizgiler oluşturmasıdır.

Altın hazırlanıp desenlere sürüldükten sonra gerçek halkâr özelliği kazandırmak için motiflerin iç gölgelerinin yapılması gerekir. Yerine göre büyük ve küçük fırçalarla altın tabağındaki yaldızlı sudan alınarak ve hafif dokunuşlarla bazı yerler boş bırakılarak gölge yapılır. Halkâri bezemeler genellikle donuk parlatmalıdır. Donuk bırakılmasının sebebi çeşitli zeminler üzerinde daha iyi görünmesini sağlayabilmektir.

TEZHİP ÇEŞİTLERİ

Tezhip kalıbı hazırlanıp tezhip yapılacak asıl zemin üzerine silkme işlemi bitirildikten sonra, önce konturlar çizilir, altın ve toprak boyalarla boyama işlemi daha sonra yapılır. Altınlı kısımlar mührelenerek parlatılır. Bir tezhibin şekli belirlenip, altınlar tahrirlendikten sonra uygun renklerle araları doldurulur. Bu işleme zemin doldurma denir. Bazı tezhiplerde zemin altın olduğu gibi üzerindeki motifler de altınla yapılmıştır. Bu şekilde altın zemin üzerine altınla yapılan süslemeye **"Zerenderzer"** denir. Tezhip çeşitlerinden bir diğeri de **"Zerefşan"** olarak bilinendir. Varak altın toz haline getirildikten sonra jelâtinli su ile karıştırılıp fırça ile kâğıt üzerine serpiştirilerek yapılır. Zermühre ile de parlatılır. Kâğıt üzerindeki yazı ve süslemeler kâğıdın zemininde kalarak değişik bir süsleme çeşidi meydana getirir.

Tezhipte önemli yeri olan bir süsleme çeşidi ile Tığ olarak isimlendirilen kısımdır. Tezhip işlerinin bitiminden başlayarak dışarı doğru uzanan ince, ucu sivri kısımlara denir. Farsçadaki kılıç sözcüğünden kaynaklanmış olabileceği düşünülmüştür. Çünkü Tezhip tığları da kılıç gibi ucu sivri, inci ve uzun motiflerdir(23). Tezhipte yardımcı eleman olan tığların görevi tezhipli kısımlarla, boş bırakılacak kısımlar arasında oran ve dengeyi sağlamak, tezhipli kısımdan boşluğa geçişi rahatlatmaktır. Tığlar tezhibin bittiği yerden başlayarak paralel çizgilerle dışa doğru ok gibi uzanır ve kalından başlayarak uçlara doğru incelir ve sivri bir şekilde son bulurlar. Süslemenin güzelliğini etkileyen faktörlerden birisi de boşlukların süslemeye olan oranlarıdır. Bu oranın sağlanmasında tığların önemli rolü vardır.

Tığlar bulundukları yerlere göre çeşitlilik kazanmışlardır. Zahriye kısmında, dörtgen şeklinde düzenlenen tezhiplerde, Mihrabiyelerde tığlar birbirine paralel olarak uzanan oklar şeklinde olduğu halde yuvarlak ve beyzi madalyonların etrafındaki tığlar ise bir noktadan yayılan güneş ışıklarına benzerler. Madalyonun etrafından boşluğa doğru yayılarak uzanırlar. Sayfa kenarlarında yer alan sûre ve hizip güllerinin uçları da bazan tığlarla son bulur. Bunlar motifin üstünde uzun, altında ise kısa bırakılmıştır. Eğer bir sayfada birden fazla sûre veya hizip gülü varsa bunların tığları birbirine bitiştirilmiştir. Tezhipteki süsleme, devirlere göre değiştiği gibi, tığlar da değişiklik göstermektedir. Bu değişiklikleri ileride örnekler üzerinde göstermeye çalışacağız. Genel olarak tığ süslemesinde nokta, çizgi, küçük kıvrımlar, geometrik şekiller, rumi, bulut, çiçek motifleri, hatayiler kullanılır(24).

Bu ince zarif tığları tezhip süsleme alanlarının dışında bulmak pek kolay olmaz. Süslemenin boyutlarına ve teknik çalışmalara paralel olarak tığlar üslûplaşır, sadeleşir veya irileşir. Bunlardan farklı olarak tavan nakışlarında gördüğümüz tığlar artık yardımcı eleman özelliğini kaybetmiş olarak iri şemseler veya daireler şeklinde biçim kazanmıştır. Fakat bu tür büyük alanları kaplayan bezemelerde genel özellik olarak boyutlar büyükten küçüğe doğru sıralanmaktadır.

TEZHİP SANATINDA KULLANILAN BAZI SÖZLER

AHER (AHAR)-Yumurta akı veya pişmiş toz pirinçle yapılan kâğıt terbiyeleme işlemi.
BAŞLIK-Eserin yazılı kısmın ilk sayfasında, metin genellikle sayfanın ortasında veya üçte birinden başlar. Üst kısmına ise Besmele veya uygun bir yazı tezhiple birlikte yapılır ki bu kısma başlık denir.
BERK-Yaprak.
BORDÜR-Şerit bezeme (Su).
BULUT-Özel bir süsleme motifi. Buna Çin bulutu da denir. Stilize edilmiş eğrilerle bulut etkisi verir.
CEDVEL ÇEKMEK-Süslemelerin içine ve dışına düz çizgi çekmek.
CİLBEND- Hattat ve ressamların yazı, resim ve tezhiplerini sakladıkları miklepsiz, yanları bazan körüklü ve kapalı, içi boş, kapaklı cilt(25).
ECDER-Ejder, ejderhanın kısaltılmış şekli. Yılana benzer ayaklı, kanatlı ve ağzından alevler püskürdüğüne inanılan bir efsanevi yaratık. Semender.
HASSA HARCI-Sanatçılara padişah tarafından verilen para.
HATİME-Son kısım.
HOKKA-Hattat ve müzehhiplerin kullandıkları içine mürekkep konan küçük kap. Boya için ise çanak sözcüğü kullanılır.

22- A.Süheyl Ünver-Aynı eser, s.9
23- Mine Esiner Özen- **Tezhibde Tığlar**, Antika dergisi, Ocak 1986, sayı 10
24- Azade Akar-Cahide Keskiner, **Türk Süsleme Sanatlarımızda Desen ve Motif**, 1978, Ist., s.24

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

İBDA-Yeni bir üslûbun ilk ve orijinal örneği.
JENGÂR-Bakırdan elde edilen parlak yeşil renkli boya.
KALEM-Fırça veya yontularak yazı yazılan kamışa denir.
KATI-Kâğıt ve deri oymacılık sanatı. Kesme kâğıt üzerine yapılmış güzel bir yazıyı veya motifleri oradan alarak başka bir madde üzerine yapıştırmak işlemi (Kolaj).
KOLTUK-Yazılı sayfaların uygun olan kareli köşelerine denir. Buralara bazan tezhip yapılır. Buna koltuk işleme denir.
KÖŞELİK-Levhalarda kenar uçlara yapılan süsler.
KUZULU CEDVEL-Sayfa, metin veya motiflerin dışına tirling ile çekilen ince çizgi.
LÂKE (KAP)-Suluboya ile yapılan nakışların bozulmaması için kullanılan bir çeşit vernik. Suda erimeyen bir çeşit reçine.
MİKLEP-Eski yazma kitapların cildlerinin alt kapağı kenarına eklenen bir kısım. Ucu kapların ortasına kadar gelir. Kitap okurken sayfa arasına konarak kalınan yeri işaret eder.
MURAKKA-Bir kaç kâğıt tabakasının üst üste yapıştırılmasıyla elde edilen mukavva.
MUSAVVİR-Tasvir yapan, yani portre çizebilen ve her şeyin resmini yapabilen kişi.
MÜHRE-Aherlenmiş kâğıtları cilâlamak ve perdahlamak amacıyla kullanılan yuvarlak, kalın cam.
MÜNHANİ-Eğri.
MÜŞAİR-Altın ezme işlemi yapılırken, ezilmeden kalan ve hemen dibe çöken altın parçaları.
MÜZEHHİP-Ezilmiş toz altınla birlikte sulu guvaş boya ile tezyinat yapabilen sanatçı.
NAKKAŞ-Resim ve nakış yapan sanatçı.
PENÇBERK-Ortası göbekli, beş yapraklı çiçek motifi
REMZİ-Sembolik (motif).
SARI ALTUN-Değişik ayarlarda olan koyu sarı renkli altın varak.
SAZ YOLU-Kıvrak dal olarak bilinen uzun dallar üzerine yapılan süsleme.
SEBERK-Üç yapraklı çiçek motifi.
STİLİZE ETMEK-Ayrıntıları atarak sadeleştirmek.
ŞAKİRD-Resim, tezhip ve yazı öğrenmek isteyen kişi, öğrenci.
ŞİKÂF-Halkârın hafif renklendirilmiş olanı, boyalı halkâr.
ŞUKÛFE-Doğadan alınan çiçek motiflerinin stilize edilerek kullanılmasıyla yapılan bir çeşit süsleme üslûbu.
ŞÜKÛFEDAN-Çiçek vazosu, çiçeklik.
TAHRİR-Boya ve altınla işlenen süsleme şekillerinin çevrelerine daha koyu bir renkle çekilen ince çizgi(26).
TENAZÜR-Simetri.
TİRLİNG-Cedvel kalemi (Fransızca: tire-ligne'den).
VARAK-Kitaplarda iki sayfadan oluşan yaprak.
VARAK ALTUN-Çekiçle dövülerek sigara kâğıdından daha ince bir yaprak haline getirilen altın.
ZAHRİYE-Yazma kitapların çok süslü, tezhipli ve boş olan ilk sayfası.
ZENCEREK-Geçme ve zincir motifi.
ZEMÜHRE-Sürülmüş altını parlatmak için kullanılan ucu akik mühre.
ZERNÜVİS-Altın yaldızla yazı yazan hattat veya müzehhip.
ZERVARAK-Aherlenmiş, mührelenmiş kâğıtlara altın serpmek.

25 Mine Esiner Özen, **Yazma Kitap Sanatları Sözlüğü**, 1985, Ist., s.470
26-Azade Akar-C.Keskiner- Aynı eser, s.28-30

TEZHİP SANATINDA KULLANILAN MOTİFLER

Tezhibin ana teması desendir. Deseni de oluşturan motiflerdir. Motiflerin zenginliği ve çeşitliliği dekoratif sanatlarımızın yüzyıllar boyunca ileri bir düzeye ulaşmasını sağlamıştır. Türk süslemesinde gördüğümüz bu motif çeşitliliğinin en önemli sebeplerinden birisi İslâm dininin resim ve heykel sanatlarına koyduğu yasaklardır. Türk sanatçılar bütün yaratıcı güçlerini süsleme alanında yoğunlaştırarak aşırı derecede doğadan soyutlamaya ve stilizasyona yönelmişlerdir. Doğayı hiç değiştirmeden taklit etmek yerine, onu üslûplaştırmayı uygun görmüşlerdir. Tezhipte en çok kullanılan motifler şunlardır:

RUMİ: Sözlük anlamı Anadolulu demektir. Eski devirlerde İran yaylalarına kadar uzanan bütün Anadolu topraklarına **Diyar-ı Rum** denirdi. XI. yüzyılda Selçuklu Türkleri tarafından kullanılarak süsleme sanatına sokulan ruminin tavşan, balık, kurt, kuş gibi hayvan motiflerinden stilize edilerek yaratılmış olduğu görülür. İlk örneklerde stilize edilen hayvanların kimliklerini tanımak mümkün iken, zamanla kuşların kafaları, tavşanların ayakları gibi bazı ayrıntıların atılmasıyla rumiler klasik şekillerini bulmuş ve kökenlerini belli etmeyecek şekillere dönüşmüştür.

Ruminin bir motif ya da bir üslûp olduğu konusunda tartışmalar vardır. Bu tartışmaların sebebi rumi çizimlerinin katkısız olarak tek başına bir çok Türk sanatında kullanılmış olmasıdır. Taş oymacılığında veya tahta oymacılığında kullanıldığı gibi. Rumiler'in sade, çift, üç kanat, rumi içinde rumi, sülüs kıvrımlı gibi çeşitleri olduğu gibi kullanıldıkları yerlerin özelliklerine göre de isimlendirilmiş olduğu görülür. Sarılma rumi, sencide rumi, hurda rumi, ortabağ rumi, üç iplik rumi, ayırma rumi gibi(27).

Sarılma rumi: Piçîde rumi de denir. Sözcük Farsça olup, kendi içine sarılma, bükülme anlamındadır.

Sencide rumi: Yerine yakıştırılarak veya düşünülerek çizilmiş anlamına gelir.

Hurda rumi: Büyük olarak çizilmiş olan rumilerin iç tarafı daha küçük rumilerle bezenmiş olursa buna hurda rumi denir.

Ortabağ rumi: Rumi çizimleri sırasında bir noktada toplanıp, o noktadan tekrar ikiye ayrılarak bölünen noktalara konan rumiye denir ki, bu rumi bağlantı görevi yaptığı için **ortabağ** ismi verilmiştir.

Üç iplik rumi: Üç ruminin birbiri içinden geçerek zarif bir dolaşım görüntüsü veren çeşididir.

Ayırma rumi: Bu en çok kullanılan bir rumi çeşidi olup bölümleri ve paftaları birbirinden ayırmak için kullanılır.

Rumi motifi tezyini bir eleman olarak kullanılırsa, ya da süslemeler yalnız rumi ile yapılırsa buna ayrıca bir isim vermek gerekmiş ve rumi üslûp olarak benimsenmiştir.

HATAİ (Hatayi): Kaynağı belli olmayacak kadar stilize edilmiş çiçek ve yapraklardan oluşan desene denir. Doğada var olan stilize edilmiş çiçeklerin büyük, küçük, alttan üstten, yandan çeşitli kesitleridir. Ancak çiçeklerin türlerini kesin olarak tespit etmek çok güçtür. Süsleme sanatımızda kullanılan başlıca desen türlerinden birisi olup çok çeşitleri vardır ve çok sık kullanılmıştır.

BERK (Yaprak): Daha az stilize edilmiş olup yaprak sayısına göre değişik isimler almaktadır. Üç yapraklı olana "**Seberk**",

27- Muhsin Demironat, -Yayınlanmamış notları

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



Bursa İnebey Medresesi, Haraççıoğlu bölümü 6 katalog nur
dikdörtgen çerçeve şeklinde bir tezhip. Sayfanın iki yanı çok geniş altın zencerek bord

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



43

Çok eski bir kur'an suresi olan bu kitabın zahriye kısmındaki
alt ve üst dörtgenlerin yan kısımlarında lâcivert üzerine altınla iri yapraklı çiçekler yapılmıştır.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

beş yapraklı olana "**Pençberk**" denir. Dört yapraklı olan salibe benzediği için pek kullanılmamış olmakla beraber, Orta Asya'da Şamanizm devrinde bu motife rastlanır. Yer, gök, ateş ve su tanrılarını sembolik olarak ifade eder. Çok dilimli olarak birbirine sarılmış olanlarına "**Sadberk**" denir. Yerleştirildikleri yerlerin şekline uyabilmek için şekil alarak hançer veya geometrik yapraklara dönüşenleri de vardır. Yapraklar çiçekler kadar ayrıcalık göstermez.

BORDÜRLER VE GEÇMELER: Zincirleme halkaların birbiri içinden geçerek devamı ile oluşan bir süsleme çeşididir. Eski adı **zencerek** olarak bilinen bu desenin çok değişik çeşitleri olduğu gibi geniş bir uygulama alanı da vardır. Bordür, kenarsuyu, pervaz ve ulama gibi değişik isimlerle de tanımlanır. Yapılan süslemelerde bordürler süsleme amacı için kullanıldığı gibi, bezenmiş bölümleri birbirinden ayırmak için de kullanılır. Çizim ve yapılışları kolay olmasına rağmen dikkat ve özen ister. Eski çağlardan beri bir çok toplum tarafından benimsenmiş ve kullanılmış olup hemen her devirde görülebilir. İnce, kalın, ara kenar gibi bir çok bordürün yanyana gelmesiyle oluşan dekorlar ve panolar da yapılmıştır.

MÜNHAHİ: El yazması kitap süslemesinde XI. yüzyıl ile XV. yüzyıl arasında çok sık kullanılan bir desen çeşididir. Selçuklu devrinde çok kullanılmış olmasından ve eğri yuvarlak yumuşak hatlardan meydana gelmesinden dolayı Ord. Prof. Dr. A.Süheyl Ünver tarafından "Selçuklu Münhanileri" olarak adlandırılmıştır(28). Münhaniler birbirine yapışık kümeler halinde olup kendine özgü bir renklendirme özelliğine sahiptir. Rumi ve kuş gagalarının iç bünyelerinde kullanılan ayrıntılardan oluşup gittikçe incelerek belli bir yöne doğru daralıp deseni meydana getirirler. Münhaniler hakkında şimdiye kadar bir yayın yapılmamış olmakla birlikte Uygurların Bezeklik fresklerinde bir canavar resminde benzer bir örneği görülmektedir. Selçuklu münhanileri teknik kolaylığı ayrıntı zenginliği ile yeni buluş ve yaratmalara çok uygun olduğundan günümüzün süsleme sanatları ile uğraşanları tarafından çok sevilmiş ve uygulanmıştır.

BULUTLAR: Gökyüzündeki su buharı birikintilerinin çeşitli şekillerdeki görüntülerinden esinlenerek ve bu görüntüler stilize edilerek çizilmiş şekillerdir. Bulutların sürekli hareket halinde oluşları çeşitli şekillere girmeleri sanatçılara ilham kaynağı olmuş, zaman içinde bu hareketli kümeler çeşitli şekillerde üslûplaştırılmıştır. Bulut motifi yığıntı halinde olduğu gibi tek olarak büyük veya küçük görüntüler şeklinde de çizilmiştir. Bunların ince, uzun ve kavisli olarak çizilenlerine stilize edilmiş ejderha motifi de denmektedir. Hint ve Çin minyatürlerinde bir hayvanın burnundan veya ağzından çıkan bir bulut motifi, aslında hayvanın ciğerlerindeki sıcak havanın dışarı çıkışında almış olduğu şekli simgelemektedir. Bulut motifini 1- Yığma bulut, 2-Ayırma bulut, 3- Serpme bulut, 4- Nokta bulut olarak sınıflandırabiliriz.

GEOMETRİK MOTİFLER: Geometrik motifler Türk süsleme sanatında önemli bir yer tutar. Özellikle Selçuklu döneminde geometrik süsleme çok yaygındır. Kare, dikdörtgen, üçgen, daire, poligon, baklava ve yıldız gibi geometrik formların birleşmesiyle oluşan ve evrenin sonsuzluğunu simgeleyen motifler olarak kullanılmıştır. Sınırlarının başlangıç ve bitiş noktaları belli olmayıp bazan bitkisel ve rumi motifleri ile birlikte de kullanılmıştır. Bu tür süslemede yine de geometrik formlar kompozisyonun önemli elemanları olarak görülür.

NATÜRALİST BİTKİ MOTİFLERİ: XVI. yüzyılın ilk yarısından başlayarak XVII. yüzyıl sonlarına kadar çok kullanılmış olan natüralist bitki motifleri olgun bir sanat anlayışını gösterir. Klâsik Türk süslemesi olarak adlandırabileceğimiz bu dönemde stilize edilmiş natüralist çiçek motifleri kullanılmıştır. Lâle, gül, karanfil, sünbül, menekşe, nerkis, haseki küpesi gibi çiçekler, bahar dalları, selvi ağacı, asma yaprakları gibi bitkiler yeni bir üslûp yaratmıştır.

ŞUKÛFE TARZI: XVIII. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı'ya açılmasıyla birlikte her şeyde olduğu gibi süsleme sanatlarında da Batı'nın Barok, Rokoko-Ampir üslûpları Türk süsleme sanatını etkilemiş "Türk Rokokosu" adı verilen yeni bir üslûbun doğmasına sebep olmuştur. Bu dönemde süslemede motif olarak tamamen çiçek ve yaprak motiflerinin ağırlık kazandığı görülür. İri güller, yaban gülleri, sünbül dalları, nar çiçekleri, lâleler, karanfiller, rozet çiçekleri v.s. buket halinde ya da vazodan veya sepetten fışkırmış şekilde fiyonglarla bağlanarak, doğaya çok yakın bir anlayışla şekillendirilmişlerdir. Parlak renklerle ve gölgelendirmelerle adeta bir natürmort havası yaratılmıştır.

ROZETLER: Daire şeklinde olan bu motiflerin bazı sembolik anlamları da vardır. Her çeşit süslemede çok yaygın olarak kullanılan rozet motifinin zenginliği dikkati çeker. Özellikle kitap tezyinatında gülçe, nokta, hizip gülü gibi isimler olarak kullanılmıştır.

ŞEMSELER: Farsça güneş kelimesinden gelen, oval formlardan oluşan bu motiflerin çok değişik çeşitleri cild kapaklarında kullanılmıştır. XV. yüzyılda tezhip sanatında da en güzel örneklerine rastlanmaktadır.

KÖŞELİKLER: Sayfaların köşelerinde ya da dikdörtgen şeklinde bezenmiş yüzeylerin köşelerindeki üçgen formlara denir. İçleri bezenerek bu köşe boşluklar doldurulmuştur.

ALINLIK: Bezemenin yapıldığı sayfanın üst ve orta kısmında yer alan bölüme denir. Yapıldıkları devirlere göre taç, tepelik gibi isimler alır.

PANOLAR: Belirli formlar içinde bezenmiş kısımların bir bütün içinde oluşturduğu kompozisyonun parçalarına denir. Koltuk, Köşelik v.s. isimler alır.

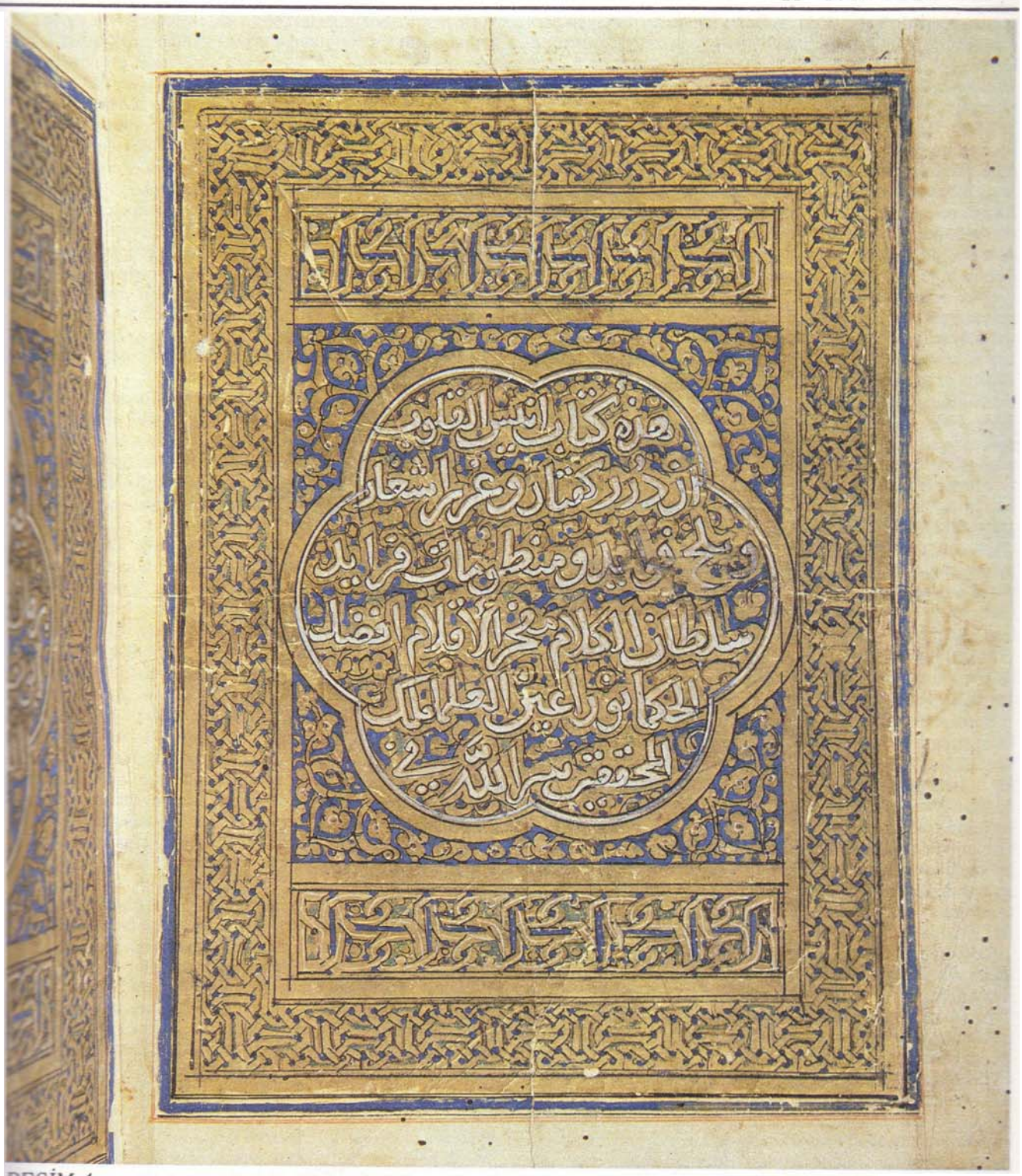
TÜRK RESİM VE SÜSLEME SANATLARININ TARİHİ GELİŞMESİ

Türklerde resim ve süsleme sanatlarının başlangıcı, onların Orta Asya'da ortaya çıkıp yaşamaya başladıkları döneme kadar uzanır. İnsanoğlunun en doğal tutkularından birisi süslenmek ve süslemektir. Kendini, yaşadığı ortamı ve kullandığı eşyaları göze hoş gelecek şekilde süsleme tutkusu, insanların sanat anlayışlarını da giderek belirleyici nitelikler kazanmıştır. Süsleme sanatlarının en olgun ve en seçkin örneklerini veren ulusların başında Türkler gelmektedir. Türkler Orta Asya'dan başlayarak Yakın Doğu'yu da içine alan ulusal sanat kültürünü yüzyıllarca sürdürmüşlerdir.

Türk resim ve süsleme sanatlarının kaynağının Orta Asya olduğu XIX. yüzyıldan başlayarak günümüze kadar süren ve Orta Asya toprakları üzerinde yapılan arkeoloji ve sanat tarihi araştırmaları sonuçlarına göre kesinlik kazanmıştır. Doğu resim ve süsleme sanatları dehasını, el yazma kitapları süsleyen minyatür ve tezhipler, cild, kitap kapları, yazılar, mozaik, çini, halı ve fresk gibi bütün tezyini sanatlarda göster-

28- Azade Aker-C.Keskiner- Aynı eser, s.19

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



RESİM-4

Süleymaniye Kütüphanesi, Ayasofya bölümü, 2984 katalog numaralı yazma.
Burhaneddin Ebu Nasr Mes'ud el Anevî tarafından yazılmış Enisü'l Külûb adlı,
Farsça yazılmış nesih ve talik kırması eserin 3. ve 4. sayfalarındaki tezhip. Altı dilimli şemselerin etrafında kalan boşluklar lâcivert üzerine altınla kıvrık dal ve rumilerle doldurulmuş bir Selçuklu tezhibi. XIII. yüzyıla ait.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

miştir. 1907'de Von le Coq'un Doğu Türkistan'da Tiyan Şan, Karakurum, Pamir dağlarında ve Turfan'da yaptığı araştırmalar bir çok el yazması belgelerle duvarlarında bazı değerli freskler bulunan mabedleri ortaya çıkarmıştır. 1904'de Hubert Schmidt'in Ön Asya'da Aşkabad ve Anav şehirlerinde ve 1908'de Amerikalı arkeolog Raphael Pumpelly'nin Orta Asya'da yaptığı arkeolojik kazılarda bulunan çanak çömleklerdeki şekil ve motiflere dayanarak Türklerde plâstik sanatın M.Ö. 9000 tarihlerine kadar uzandığı ortaya konmuştur. Anav, Kazan ve Sibirya'da Minusink arkeolojik kazılarında ele geçen taş, demir ve tunç aletlerle bunlar üzerindeki süsleme motiflerinin yeryüzündeki en eski uygarlığın örnekleri olduğunda bütün araştırmacılar birleşmektedir.

M.Ö. birinci yüzyıldan M.S. XIII. yüzyıla kadar Orta Asya'da yaşayan Uygurlar resim ve süsleme sanatlarının ilk önemli uygulayıcıları olarak kültür tarihi içindeki vazgeçilmez yerlerini almışlardır. Von le Coq tarafından Turfan'da yapılan kazılarda ortaya çıkarılan el yazması bir kaç kitap ve Mani dinine ait bir mabedin freskleri o dönemin resimleri hakkında bize bilgi verdiği gibi doğu resim ve süsleme sanatlarının kökünün türk olduğunu da şüphe götürmeyecek şekilde doğrulamıştır(29).

Türklerin sanat faliyetlerini Manihaizm, Budizm ve İslâmlık olmak üzere üç ayrı dinin içinde değerlendirmek gerekir. Uygurlar M.S. VII. ve IX. yüzyıllar arasında önce Mani dinini, daha sonra da Budizm'i benimseyerek mabed ve manastırlarının duvarlarına ve tavanlarına bir çeşit dini resimler yaparak süslemişlerdir. Mani'nin kitabını çoğaltarak resimlerle zenginleştirmişlerdir. VIII. yüzyılda Doğu Türkistan'da yaşayan Manihaist Uygurlar kitap süsleme sanatlarında oldukça ileri gitmişler ve duvar resimlerine oranla daha küçük ölçüde yapılmış olan bu resimlerde duvar resimlerinde kullanılan figür ve motifleri kullanmışlardır.

Budizm'in hakim olduğu dönemlerde mabed ve manastırların duvarlarını Buda'nın yaşamından alınan dini konulu resimlerle süslemişlerdir. Bu dönemde heykel ve resim tapınaklarda tamamen dini bir nitelik kazanmış olup, son derece de ileri bir düzey göstermektedir(30). Türk resim ve süsleme sanatlarının günümüze kadar bilinen en eski örnekleri Hoçu kalıntılarında bulunan Manihaist duvar ve tavan resimleriydi. Bu resimlerde kompozisyon simetrik olarak yerleştirilmiş ve sıralama şeklinde yapılmış olup Uygur rahiplerini, Uygur prenslerini çeşitli kadın ve erkek figürleri ile müzisyenleri göstermektedir.

Resim ve süsleme sanatlarının İsllâm dünyasına yayılmasında Manihaist ve Budist Uygur sanatçılarının rolü büyük olmuştur. M.S. VIII. yüzyıldan başlayarak Orta Asya'dan Ön Asya'ya ve daha aşağılara inmeye başlayan Uygurlar kendi sanat üslûplarını da beraberlerinde götürerek İslâm dünyasında yayılmasını sağlamışlardır.

Moğollar devrinde pek çok Uygur sanatçısı İslâm dünyasına(31) gelmiş ve resim sanatının canlanmasına tesir etmiştir. Bağdat Okulu üzerindeki etkileri Orta Asya'da Uygur-Türk şehirlerinde yapılan araştırma sonuçları ile doğrulanmaktadır. Fransız araştırmacı Clément Huart Orta Asya'daki eski Türk resim sanatının İranlılara geçmesiyle Türk, Acem ve Arap minyatür sanatının meydana geldiğini söyler(32). İslâm minyatür sanatının XIII. yüzyıldan başlayarak İran'da İlhanlıların saraylarında çalışan Uygurlu sanatçılar kendi ulusal üslûplarına uygun olarak Ön Asya sanatlarında büyük değişiklikler yaparak Türk sanatı etkisini Maverâünnehre ve bütün İran'a yaymışlardır. XIV. yüzyılda İran'ı istila eden Moğollar zamanında ve Timur devrinde Uygurlu sanatçılar onların hizmetinde çalıştıklarından İslâm süsleme sanatında Uygur-Türk sanatı etkileri görülmüş ve gerçek kaynağını oluşturmuştur. IX. yüzyılda Bağdat, Merâga ve Tebriz'e gelen Uygurlu sanatçıların Türk hükümdarları tarafından korunmaları ve onlara çalışma imkânlarının hazırlanması, bu etkiyi daha da güçlendirmiştir. Şu noktayı da belirtmekte yarar vardır: Uygurlu sanatçılar İslâm ülkelerinde yaptıkları eserlere Arapça takma adlarla imza attıklarından, bu sanatçıların çoğu İranlı veya Arap sanıldığı gibi, yaşamları hakkında bilgi edinmek de oldukça güçleşmiştir.

İran'da doğulu sanatçılar tarafından süslenmiş çok görkemli saraylar olduğu, fakat bir kaç yıkıntıdan başka günümüze kadar gelemediği bilinmektedir. Bir kısmı Yunanlılar, diğer kısmı da İranlılar tarafından tahrip edilmiş olan Şiraz'daki Behram'ın Havernek sarayı ile Akabat yakınlarında Hemedan kasrı sanatçıları üzerinde uzun süre çalıştıkları eserler arasındadır.

İran ortaçağ başlangıcında komşusu doğu ülkeleri içinde sanat bakımından ileri bir düzeydedir. İran sanatı üzerinde Orta Asya Türklerinin, Çin'in olduğu kadar Bizans'dan gelen Hıristiyan sanatçıların da etkileri görülmüştür. Hicret'in birinci ve ikinci yüzyıllarında kitapların tasvirli minyatürlerle resimlendiğini gösteren hiç bir bilgi yoktur. Abbasiler devrinde resim ve minyatür sanatı yeniden başlamış, Safeviler devrinde de ilerlemiş ve yükselmiştir. Bazı el yazması Arap kitaplarında ve çekmeceler üzerindeki resimlerin dışında pek belli başlı esere rastlanmaz. Hicret'in ikinci senesinde canlı varlıkların resimlerine karşı başlayan yanlış ve tutucu tavır, Araplarda resim ve süsleme sanatlarında çizgisel bir anlayışla yapılmış geometrik bezemenin ve çiçek motiflerinin önem kazanmasını sağlamıştır. Oysa Hz. Muhammed zamanında Mekke'de Müslümanların yaptıkları resimler ve freskler vardı. Güzel Arap sarayları da bu dönemin eserleriydi. Emevi halifesi I. Velid'in Lût gölünün 100 km doğusundaki çölde yaptırmış olduğu Kuseyr-Amrâ (715-725) adlı hamamlı küçük kasrın kalıntılarında çıplak kadınlara varıncaya kadar **boyalı insan resimleri** görülmüştür. Bu resimlerin Bizans etkisiyle, belki de Bizanslı ressamlar tarafından yapılmış olabileceği de düşünülmüştür. Bağdat'ın 60 km uzağında kurulan Samarra sarayı Abbasiler tarafından yapılmış ve duvarları resimlerle süslenmiştir(33). Gazneli Mahmud'un yaptırdığı sarayın duvarları da çok zengin epik fresklerle süslenmiş olup Mahmud'un savaşlarını anlatmaktadır. Bazı odalardaki çıplak kadın resimleri Mahmud'un oğlu Maksut zamanında kireçle kapatılmıştır.

XI. yüzyıldan Moğol istilâsına kadar İran'da Selçuklu imparatorluğu hüküm sürmüştür. Daha sonra da Selçuk Türklerinin hakimiyetinde küçük Atabeylikler tarafından yönetilmiştir. Selçuklu Türkleri Bağdat'ta ilk İslâm minyatür okulu açanlardır. Bu okullarda çalışan sanatçıların çoğu Uygurlu Türk-

29- Elif Naci - **Şarkta Resim**, 1943, İst., s 4

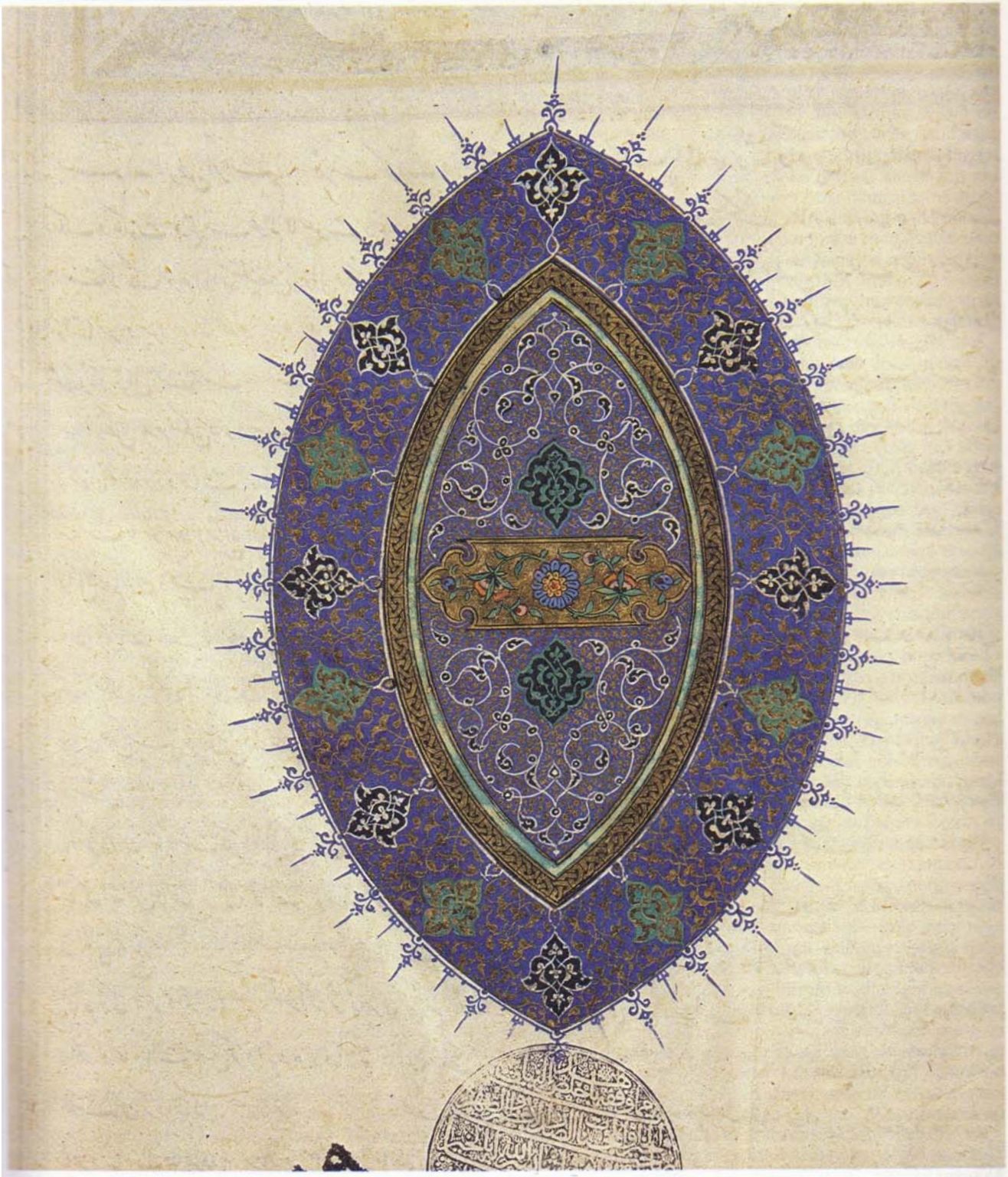
30- Osman Turan - **Selçuklular Tarihi ve Türk İslâm Medeniyeti**, 1965, Ank., s 293

31- İsmet Binark - **Türklerde Resim ve Minyatür Sanatı**, Vakıflar Dergisi, 1978, Ank., sayı 12, s 273-274

32- Clément Huart - **Les Calligraphes et les Miniaturistes de L'Orient Musulman**, 1908, Paris, s 13

33- Elif Naci - Aynı eser, s 8-9

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



RESİM-5

*Süleymaniye **Kütüphanesi**, Damat İbrahim Paşa bölümü 919 katalog numaralı yazma. Hafız-ı Ebrû tarafından yazılmış, Zübbetü't Tevarih adlı farsça eser. Talik yazı ile yazılmış olan bu kitabın zahriye kısmındaki büyük oval tezhip. Çok zarif bir selçuklu tezhibidir. XIII. yüzyıl.*

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

lerdir. Bu bakımdan Orta Asya ya da Selçuk resim ve süsleme sanatında büyük üslûp farkları görülmez. Çünkü her ikisinde de aynı ırkın duyarlığı, çizgi ve renk zevki görülmektedir. Orta Asya'da resim sanatında Çin sanatının etkilerinden söz edilse de bu etki Türk sanatının orjinalliğini etkileyecek bir ölçüye varmamıştır. Ne var ki çin ile İran arasındaki sürekli ticari ve siyasal ilişkiler, akınlar ve savaşlar bu etkileşmenin kaçınılmaz olduğunu da ortaya koyar. Bununla beraber Çin sanatı da İran sanatı da Orta Asya'dan gelen Türk tesiri ile gelişimini sürdürmüştür. Büyük Selçuklular zamanında gelişmeye başlayan resim ve süsleme sanatları Anadolu Selçukluları zamanında da devam etmiş olmakla birlikte günümüze o dönemden sağlam olarak kalan eser hemen hemen hiç yoktur. XIII. yüzyıl başından günümüze kalan Varka ile Gülşah minyatürleri en eski ve tek örnek olarak bu gün Topkapı sarayı müzesi hazine kitaplığında bulunmaktadır.

İran Minyatürleri hakkında en eski bilgiler XIII. yüzyıla aittir. İran'ın 1258 tarihinde Moğollar tarafından istilâ edildiği dönemlerde İran resim sanatı üzerinde Çin etkileri açık olarak görülür. Manzara resimlerinde görülen bulut motifleri ile ejderler bu etkinin kanıtlarıdır. Moğol egemenliğinde ilk yıllarda Çin eserleri kopye edilmiştir. Moğol istilâsı sırasında İran'a gelen Çinli kâtip ve sanatçılar olduğu gibi, Cengiz de İranlı sanatçıları alıp Çin'e gitmişti. Bu karşılıklı ilişkiler İran sanatı üzerinde kuşkusuz etkili olmuştur. Onlardan daha ileri düzeyde bir sanata sahip olan Çinlilerin ve Moğolların etkisinde kalmışlardı.

İran resmi parlak bir devrini de Timurlular zamanında yaşamıştır. Timur Moğol istilâsından sonra sağlam kalmış ne varsa hepsini 1396 yılında yerle bir etmişti. Bütün bu imha ve tahribe rağmen sanatçıları da himayesi altına almıştı. Şiir ve edebiyata olduğu kadar resme de ilgi göstermiş, hatta kendi aile bireylerinin resimlerini bile yaptırmıştı. İranlı ve Çinli sanatçılara Nizamî'nin şiirlerini resimletmişti. Timur gibi oğulları da sanata ilgi göstermiş ve sanatçıları himaye etmişlerdi. Timur devrinde Semerkand, Buhara, Hıyve, Herat gibi önemli sanat merkezleri haline getirildi. Bu döneme ait resimlerde insan figürlerinde doğulu tipi olarak beliren geniş yuvarlak yüzlü, çekik gözlü figürler, doğu giysileri ve manzaraları Çin ve Moğol etkilerinin işaretleri olarak değerlendirilebilir.

Herat okulu minyatürleri ile olduğu kadar süslemeleriyle de dikkate değer eserler vermiştir. Süsleme sanatının en iyi dönemi Batı İran'da Türkmen beylerinin idaresi altında ve Horasan'ın dışında büyük bir kısmı 1453'de Timur imparatorluğu içine giren Mezopotamya'da ve Hüseyin Baykara devrinde Herat'da görülür. İran'ın kitap sanatlarının klâsik devri olan bu dönem el yazmalarında minyatür, yazı ve süsleme arasında mükemmel bir denge kurulmuştur. Bihzat ismi ile yükselen bu dönemde, Bihzat çağdaşı bütün sanatçıların ününe gölge düşürmüş bir sanatçıdır. Klâsik üslûp Tebriz'de Celâyir zamanında şekil kazanmış, İran'ın en eski kültür merkezi olan, lirik şair Hafız'ın da doğduğu şehir olan Şiraz'da kısa ve parlak bir dönem yaşadıktan sonra Herat'da olgunluğa erişmiştir(34).

XV. yüzyılın ikinci yarısında aynı kültürel yaşamı paylaşan Türkmen boylarından olan Karakoyunlular ve daha sonra da Akkoyunlulardır. Onlar Bağdat ve Tebriz'den Celâyir devrinin bazı yaşlı sanatçılarından ve Şahruh'un Herat okulunda üretilen bazı kitap süslemelerinden örnekler aldılar. Bu kuzey batı okulunun gelecek için özel bir önemi vardır. Çünkü Safeviler bütün XVI. ve XVII. yüzyıl boyunca İran'da Erdebil'den Tebriz'in kuzeyine ve daha ileride Azerbaycan'a kadar hâkim oldular ve Akkoyunlularla yakından ilgilendiler. Sonuç olarak Şah İsmail Tebriz'de sarayını kurduğu zaman Akkoyunlu topraklarını zaptetmiş ve onlarla çalışan sanatçıları da kendi sarayına almıştır. Genç Safevi okulu böylece zengin ve parlak bir üslûpla başladı ve Şah Tahmasp (1524-1576)'ın görkemli resim okulunun buna katılmasıyla devam etti. XVI. yüzyılda Safeviler devrinde minyatürcülüğün en güzel örnekleri yapılmıştır. Bu devrin ünlü sanatçısı yine Bihzat'tır. Şah İsmail'in av manzaralarını gösteren işler ve Leylâ ile Mecnun minyatürleri onun eserleri arasındadır. Bu dönemde çalışan sanatçılar arasında Bihzat'ın çağdışı ve öğrencileri Muzaffer Ali, Üstat Kasım, Ali, Sultan Mehmet, Cihangir, Buharî, Ağa Mirek'ın isimlerini de saymak gerekir. Şah İsmail'in ölümünden sonra yerine geçen oğlu Şah Tahmasp Sultan Mehmed'in öğrencisi olup kendisi de resim yapmıştır. Şah Tahmasp, siyasal ve ekonomik problemlerin yoğunlaşması nedeniyle, resim yapamadığı gibi, sanatçıları da eskisi gibi koruyamadığı bilinir. Bu da sanatın yavaş yavaş gerilemesine sebep olmuştur. XVII. yüzyıldan itibaren de Batı resmini taklit etmeye çalışırken kendi öz karakterini de kaybetmeye başlamıştır.

İran Selçukluların bir devamı olan Anadolu'da devam eden resim ve süsleme sanatları ile XIV. yüzyılda yine Anadolu'da hüküm süren Beylikler devri sanatı klâsik Osmanlı resim ve süsleme sanatlarının bir hazırlık dönemi olarak değerlendirilebilir. Gerçi İstanbul'un alınışına kadar geçen devreye ait pek fazla örnek günümüze kalmışsa da bu dönemin sanatının da Bağdat, Tebriz ve Herat sanatının bir devamı olduğu söylenebilir. Bursa'da Yeşil Camiin 1411 tarihli kitabesinde adı geçen Nakkaş Ali'nin küçük bir çocukken Timur tarafından Semerkand'a götürülerek orada resim sanatını öğrendikten sonra, yurduna döndüğü ve nakkaş olarak çalışmalarını sürdürdüğü bilinmektedir. Anadolu Selçuklular ve Beylikler dönemine ait kitap resimleri ve süslemelerinden günümüze yeterli örnek kalmadığından, bu dönem karanlıktır. Batılı sanat tarihçiler ve araştırmacılar da kolaya kaçarak bu döneme ait Türk eserlerini doğuya mâl edip geçiştirmektedirler.

Osmanlılardan kalma tezhip sanatının en eski örneği II. Murad dönemine ait bir musiki kitabıdır. Bu gün Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde bulunmaktadır. Fatih devri tezhibinin de renk ve desen bakımından öncüsü olarak değerlendirilebilir(35). İstanbul'un alınmasından sonra bütün güzel sanatlar Fatih Sultan Mehmed'in himayesi ile gelişme imkânı bulmuştur. Güzel sanatlara olan düşkünlüğü ile bilinen Fatih zamanında İtalya'daki Venedik şehriyle kültürel ilişkiler geliştirilmiştir. Matteo di Pasti, daha sonra da Costanzio da Ferrara (1478-1481) yılları arasında İstanbul'a gelerek Fatih için çalışmıştır. Fatih, Venedik Doc'una bir mektup yazarak usta bir ressam istemiş, bunun üzerine o zamanın en tanınmış ressamlarından Gentile Bellini 1470 Eylül'ünde İstanbul'a gelerek bir yıl Fatih'in sarayında çalışmıştı. Bu gün Londra Milli Galeri'de bulunan Fatih portresini yaptığı gibi saraya

34- George Michell - **Arts of the Books**, The Art Council of Great Britain 1976, s 311-312

35- Yıldız Demiriz - **ANADOLU Türk sanatında süsleme ve küçük sanatlar**, Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi, Cilt 5, s 924

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



بسم الله الرحمن الرحيم

لطایف اخبار لآلی نثار انبیاء عالیمقدار و شرایف آثار معالی ربنار سلاطین ذوی اقتدار
حمید الاثر و حبیب البر وفی نداند بود که توسنخ باشد بحمد و ثناء واجب الوجودی که
جلال صفات کمالش از وصمت بدایت مبرآست و کمال صفات جلالش از شائبت نهایت معرآ
ذات مقدسش بی جهتی بحقیقت موجود و بحقیقت هر موجودی از برتو
نور وجودش نابود ربا عیته از جود و تذعرش و فرش آمد بوجود ای نور وجودت
بحقیقت موجود لطف تو اگر ساعدت نمودی هر گز نشدی آدم خاکی سجود نثر صافی که
چون مشیت بی علتش بمشیتها در ایجاد و تکوین تعلق گرفت موافق نص اعطی کل
شیء خلقه هر فردی از انواع ممکنات را بخلعتی لایق اختصاص داده پیکر بدیع اثرشانی را
مطابق کلمه لقد خلقنا الانسان فی احسن تقویم در خورش بن صورتی از کتم عدم بعالم وجود
رسانید و افسر پر زیور و لقد کرمنا بنی آدم بر فرق معشر بشر بنهاده خلعت بابهجت
و فضلناهم علی کثیر ممن خلقنا در قامت قابلیت ایشان بپوشانید نظم زفضلش
وجود از عدم شد پدید زنیضش فضیلت بانسان رسید دانایی که چون حدیث
انی اعلم مالا تعلمون در مجامع صوامع ملکوت شایع ساخت فرشتگان اتجعل فیها من
یفسد فیها و یسفک الدما، از گفتار خویش نادم شده قدم در طریق اعتذار نهادند
و چون صبغت و علم آدم الاسماء کلها در بساط بسیط غبرا انداخت سبحان تحن
نسبح بحمدک و نقدس لک جبین انابت بر زمین اطاعت سوده زبان اعتراف
بکلمه سبحانک لا علم لنا الا ما علمتنا گشودند ربا عی انان که طریق موفت می پویند
پیوسته کل علم و ادب می پویند هر که سخن از کمال علمش گذرد سبحانک لا علم لنا می گویند
پادشاهی که تاسیاطین سلاطین بر درگاه جلالش از روی تضرع و ابتهال زبان حال

RESİM-6

Süleymaniye Kütüphanesi, Damat İbrahim Paşa bölümü 900 katalog numaralı yazma. Gıyaseddin Muhammed b. Muhammeddin muhammedî Hüseyhî Şirazî tarafından yazılmış olan Habibü's Siyer fi Ahbar Efradi'l Beşer adını taşıyan bu eser Konya tezhibi ile bezenmiştir. Farsça talik ve nesih ile yazılmış kitabın serlevha tezhibi. XIII. yüzyıla ait.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

mensup pek çok kişinin de portrelerini ve saray odalarından bazılarının duvar süslemelerini de yapmıştır. Fatih devrinin saray Nakkaşbaşısı olan Sinan Beyin Venedik'te resim eğitimi gördüğü ve Mastoris Pavli ve Pavli de Damion adlı ressamların öğrencisi olduğu Menakıb-ı Hünerveran'da yazılıdır. Ayrıca Nakkaş Sinan beyin öğrencilerinden Bursalı ressam Selbizade Ahmed'in de Bellini'nin öğrencisi olduğu tahmin edilmektedir(36).

Fatih, Yeni Saray olarak bilinen Topkapı Sarayı'nda bir nakışhane kurmuş, Özbek asıllı Baba Nakkaş'ı da başına getirmiştir(37). Bu nakışhanede pek çok kitap yazılmış, müzehhipler tarafından tezhiplenmiş, en zarif nakışlı cildler içinde padişaha takdim edilmiştir. Fatih devrinde yabancı sanatçıların İstanbul'a gelip çalışmaları doğal olarak Türk sanatçılarını da etkilemiş ve son derece dinamik bir sanat ortamı yaratmıştır. Fakat II. Beyazıt'ın tahta geçmesiyle yabancı ressamların eserleri saraydan çıkarılarak dağıtılmış, bazıları da İtalyan tüccarlar tarafından satın alınmıştır. II. Beyazıt Batılı ressamların yaptıkları portre türü çalışmalardan daha çok Doğu kaynaklı süsleme sanatlarına ilgi göstermiştir. Eski bir kütüphane defterinden öğrenildiğine göre kendisi de tezhiple uğraşmıştır(38).

Fatih devrinde resim ve süsleme sanatlarında başlayan gelişme Kanunî devrinde en olgun devrini yaşayarak, büyük bir ilgi ve geçerlik kazanmaya başlamıştır. Nakkaş Şahkulu, Mir-i Nakkaş İsfahani, Tebrizli Veli Can gibi İran'dan gelen sanatçıların yanında Saray Nakışhanesi'nde çalışan Türk sanatçılarının sayısı da az değildir. Kıncı Mahmut, İbrahim Çelebi, "Nigarî" mahlâsını kullanan ve II. Selim'in portresini yapan Nakkaş Haydar, Kefeli Hasan Çelebi ve Mimar Sinan'ın en yakın arkadaşı şair Mustafa Sâî, Matrakçı Nasuh ve daha pek çok sanatçı bu dönemde çalışanlar arasındadır.

III. Murad devrinin en güçlü sanatçılarından olan Nakkaş Osman, Seyyit Lokman'ın eserini minyatürlerle süslemiştir. Bu gün Topkapı Sarayı Kütüphanesi'nde bulunan "Hünername" adlı eser, bir Kanuni devri tarihi olup, içindeki minyatürlerde tarihi savaşları, Sultan Ahmet meydanını, İbrahim Paşa sarayındaki şenlikleri göstermektedir. Klâsik Türk minyatürüne kesin biçimini veren Nakkaş Osman yaşadığı devrin ekonomik ve sosyal yaşamını birer tarihi belge olarak göstermeyi başarmıştır(38). XVII. yüzyılda Nakkaş Hasan, "Nakşi" mahlâsını kullanan Ahmet Mustafa, XVIII. yüzyılda III. Ahmed'in saray nakkaşbaşılığını yapan ve Levnî mahlâsını kullanan Edirneli Abdülcelil Çelebi ve Abdullah Buharî Osmanlı İmparatorluğu'nun son kitap ressamları olarak bilinir. Levnî ve Buharî'nin resimlerinde Batı resminin etkileri açık olarak görülmeye başlamıştır. Resimlerinin konularındaki değişikliğin yanında kompozisyon düzeni, mekân ve perspektif denemeleri ışık gölge değişimleri ile figürlerin yüzlerinde hayret, merak ifadeleri ile dekoratif özellikler azalarak, yerini güçlü bir gözleme dayanan gerçekçiliğe bırakılmıştır(39).

XIX. yüzyılda başta devrin padişahları olmak üzere, saray ileri gelenleri arasında Batı'ya karşı her konuda duyulan büyük hayranlık resim ve süsleme sanatını da etkilemiştir. Artık minyatür tarzı kitap resmi yerine gözleme dayanan Batı

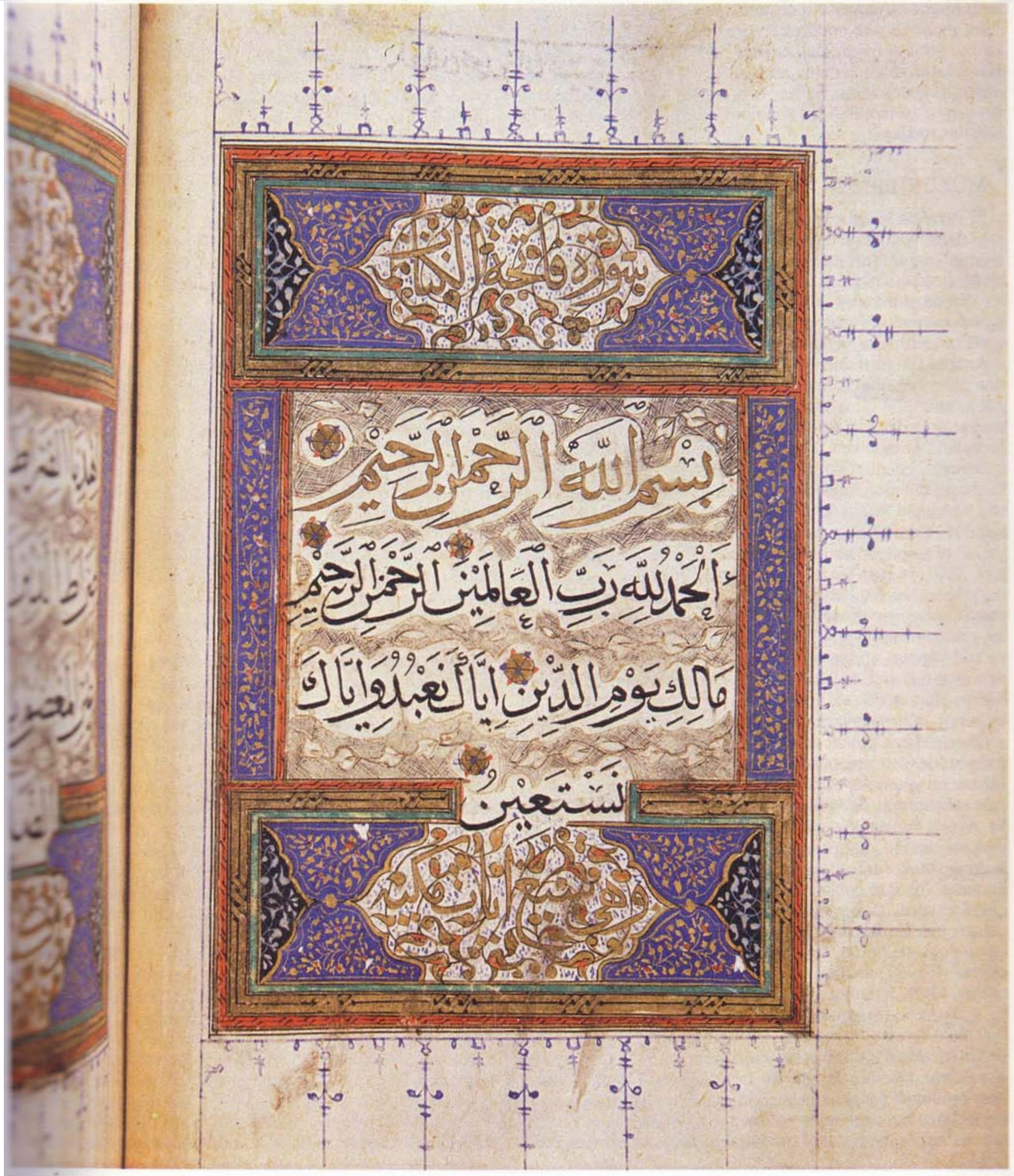


RESİM-7

Süleymaniye Kütüphanesi, Ayasofya bölümü
1670 katalog numaralı yazma. El Malatavî Musafir b. Nasır'ın Enisü'l Halve Celisü'l Salve adlı cönk
tarzında yazılmış Farsça kitabı. XIV. yüzyıl Anadolu Beylikler dönemine ait. Zahriye kısmındaki çift sayfa levha tezhibi.

36- Halil Edhem - **Elvah-ı Nakşiye Kolleksiyonu**, 1970 - İst., s 26
37- Evliya Çelebi - **Seyahatname**, Cilt 6, s 152
38- Halil Edhem - Aynı eser, s 27
38- Filiz Çağman - **Ottoman Turkish Miniatures**, Marg, 1973, Nr 4 s 29-52
39- Suut Kemal Yetkin - **İslam Ülkelerinde Sanat**, 1974, İst., s 213

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



RESİM-8

Süleymaniye Kütüphanesi, Fatih bölümü, 10 katalog numaralı Kur'an-ı Kerim. Mesud b. Maksud al Faltânî tarafından 866H/1461 M tarihinde nesih yazı ile istinsah edilmiştir. Kitabın sekiz ve dokuzuncu sayfalarındaki tezhibi dikdörtgen şeklinde düzenlenmiş lâcivert üzerine altınla çok ince dal ve çiçek bezemelerden oluşan ilk dönem Osmanlı tezhibi. XV. yüzyıla ait.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

tarzı resme bırakmıştır. Süsleme sanatlarında da geleneksel Türk motifleri terk edilerek Avrupa Barok ve Rokoko üslûplarının etkileri önem kazanmıştır. XX. yüzyılda ise geleneksel süsleme sanatı giderek azalmış ve yok olma noktasına gelmiştir. Görebildiğiniz bir kaç örnekte ise sadece eski eserlerin desen ve motiflerinin kopyeleri ile yetinildiği gerçeği ile karşılaşmaktayız.

MÜZEHHİPLER

El yazması kitapların yazılarının etrafını, başlangıç ve son sayfalarını yaldız ve çiçeklerle tezyin eden sanatçılara "Müzehhip" denir. Yazı ile birlikte yürüyen bu ince sanat, Doğu'da gelişmeye başlamış, Selçuklular devrinde çok değerli eserler vermiş, daha sonra Osmanlılara geçerek XVI. yüzyılda en parlak dönemini yaşamıştır. XV. ve XVII. yüzyıl arasında çok ünlü müzehhipler yetişmiştir.

Anadolu ve Osmanlı topraklarında yetişmiş ve çalışmış sanatçıların hepsinin isimlerini ve eserlerini tespit etmek ne yazık ki mümkün olmamaktadır. Türk müzehhiplerinin sayılamayacak kadar çok olduklarını arşivlerdeki eski kayıt defterlerinden öğrenebiliriz. Diğer yandan Anadolu'nun çeşitli şehirlerinde, İstanbul'da ve Avrupa'nın çeşitli müzelerinde eski eserlerin bulunduğu kütüphanelerde o devirlere ait çok çeşitli ve zengin tezhip örnekleri bulmak ve incelemek de mümkündür. Yalnız hangi eserin tezhiplerini hangi müzehhibin yaptığını tespit etmek oldukça güçtür. Çünkü yaptıkları eserlere XVIII. yüzyıla kadar imza atan müzehhibe pek rastlanmaz. Müzehhipler arasında hattat olanlar bulunduğu gibi, sırf merak sebebiyle müzehhiplik yapanlar da vardır. Müzehhipler yalnız tezhip yapmakla kalmamışlar, kağıt boyamış, ebru ve cild yapmış, şiraze örmüş, duvar kağıtları ve kutular üzerine ince nakışlar da işlemişlerdir. Pek çok müzehhip kullandıkları altın yaldızı ve boyaları kendileri yaptıkları gibi, fırça ve tahrir mürekkeplerini de kendileri hazırlamışlardır(40).

Osmanlıların politik merkezi olduğu kadar ilim ve sanat merkezi de olan İstanbul'da sayısız müzehhip çalışmıştır. Bunlardan en yetenekli olanlar sarayın müzehhipler Kârhanesi'nde çalıştırılmış, devletin resmi işleri bunlara tezhiplettirilmiştir. Ayrıca Padişahın ve devlet ileri gelenlerinin zevklerine uygun eserler de yaptırılmıştır. Saray müzehhiplerine Hassa-i Nakkaş, bunların başlarına da Has Nakkaşbaşı denirdi. Ayrıca saray dışında çalışan müzehhipler ile bunlara ait bir de çarşıları vardı. Gerek saray nakışhanesinde, gerekse serbest çalışan müzehhiplerin kendilerine mahsus teşkilât, örf ve âdetleri olduğu da bilinir. Nakkaşbaşı her şeyi yakından kontrol ederek, tezyini sanatların seviyesini titizlikle yüksek tutmaya çalışır. I Nolu İstanbul ahkâm defterinden öğrendiğimize göre, nakışhanede uygulanan bir çok kurallar ve yasaklar vardır. Meselâ, usta bir nakkaş çırak almak istediği zaman, bu bütün ustaların ittifakı ve nakkaşbaşının da izni ile mümkün olmaktadır. İzinsiz şakirt almak, çıraklarını üç yıldan önce serbest bırakmak yasaklanmıştır. Bu yasaklara uymayan ustaya bir yıl boyunca çırak tayin edilmez. Ustalık mertebesine erişmemiş nakkaşların sakal bırakmaları da yasaklar arasındadır(41).

Osmanlı İmparatorluğu'nun ekonomik bakımdan rahat olduğu dönemlerde, lâyık oldukları ilgiyi fazlasıyla gören sanatçılar, devletin zayıf düştüğü zamanlarda da sefalet içinde yaşamak zorunda kalmışlardır. Bunların arasında zamanın en gözde sanatçıları da vardır. Nakkaş Osman, Karamemi ve Levnî gibi.

Prof. Dr. A.Süheyl Ünver'in müzehhip Karamemi'nin saraydaki nakışhane kadrosu için verdiği listeden öğrendiklerimize göre, Karamemi'nin 952 H/ 1454 M tarihinde 29 kişilik kadrosuna günde toplam 214 akçe ödenmektedir. O zamanın değerlerine göre bu para ile müzehhipler güçlükle geçinebilirler. Ellerine geçen bu azıcık para ile kimi zaman çok sıkıntı da çekmişlerdir(42). Tevekkül içinde günü gününe bir yaşam sürdürdükleri için geleceğe dönük her hangi bir endişe duymaz, önlem de alamazlar.

Hasse-i Nakkaş olanlar çeşitli beratlarla yabancı hükümdarlara yazılarak gönderilen nâmeleri, emirlere konulan tuğraları tezhip ederler. Tezhip edilen her tuğra, yaldızları, göz kamaştıran renkli çiçekleri, lâleler, güller ve karanfillerle süslenen bir sanat eseridir. Saray nakkaşları her bakımdan daha geniş imkânlara sahip oldukları gibi bütün ihtiyaçları da devlet tarafından sağlanmaktadır. Saray dışında çalışan müzehhip dükkânlarında tuğraların tezhip ve tahrirlenmesi yasaklanmıştır. Bu yasaklamaya rağmen zaman zaman gizli olarak bazı tuğralar dışarda da tezhiplenmiştir. Bu durum bazı çekişmelere sebep olmuştur. 1104 H/ 1692 M yılında Hasse-nakkaşbaşı Hacı Hasan zamanında Hasse-i Müzehhip ve mücellid vekili olan Ahmed tarafından bazı tuğralar dışarda tezhipletilmiş, bu yüzden Hasse-i Nakkaşbaşı ile araları açılmış ve nakkaşbaşı tarafından Divâna şikâyet edilmişti. Bundan iki yıl sonra 1694 M tarihinde savaşlar yüzünden her sınıftan sanatçının çok sıkıntı çektiği bir dönemde, dışarda sanatını da yeteneğini ispatlamış müzehhiplere geçimlerini sağlama ya yardımcı olmak amacıyla yine gizli gizli tuğra tezhipleri yaptırılıyordu. Hasse-i Nakkaşbaşının bu olaya el koyması ı dönemin yetenekli müzehhiplerinden olan Mehmed, Ali, Ab dülbâkî ve Mehmed isimli dört üstadını çok üzmüş ve kırmıştı Bunun üzerine ser mücellid ve kâğıt emini eli ile Divâna d lekçe vererek müzehhiplik konusunda usta olup olmadıkları nın ispatlanmasını istediler. İmtihan yapıldı, dördünün de Has se nakkaşları kadar usta oldukları kabul edilerek olay tatlıy bağlandı(43). Serbest çalışan müzehhiplerin saraya ve pad şahla temaslarını Sermücellidin sağlamış olması kesin olma sa bile bu teşkilâtın âmirinin Sermücellid olduğu kanısın uyandırmaktadır.

Türk resim ve tezhip sanatları toplumun geniş kesimine h tap eden bir sanat türü değildir. İlmi ve dini eserlerin kita illüstrasyonları olarak gelişmiş bir sanat türü olduğundan a cak kitapla ilgilenip, eline alan ve okuyanlar bu resim ve te hipleri görebilir. Her bilimsel eserin bir çok kopyesi yazıldı için pek çok nakkaş, müzehhip ve hattatın yetişmesi mümkün olmuştur. Sadece XV. yüzyıl ile XVII. yüzyıl arasında s ray hazinesinden maaş alarak görevlerini sürdüren sanat sayısı elde kalan mevacip defterlerinden öğrenildiğine gö 526'dır(44). Saray nakışhanesinde çalışan 45 çeşit sanat

40- Mehmet Zeki Pakalın - **Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü**, 1951 - İst., Cilt 2, s 641

41- Rauf Tuncay - **Vesikaların Işığında Süsleme Sanatkârlarımız**, Türk Kültürü, III/27 Ocak. 1975, s 198

42- A.Süheyl Ünver - **Müzehhip Karamemi**, 1951, İst., s 4

43- A.Süheyl Ünver - **Müzehhipler ve Mücellidler**, Süleymaniye Kütüphanesi bağış dosyası No 1350

44- Nurettin Sevin - **Türk Resim Geleneğinde Esas Unsur İnsan Resmi** Milletlerarası I. Türk Sanatları Kongresi, 1959, Ank., s 82

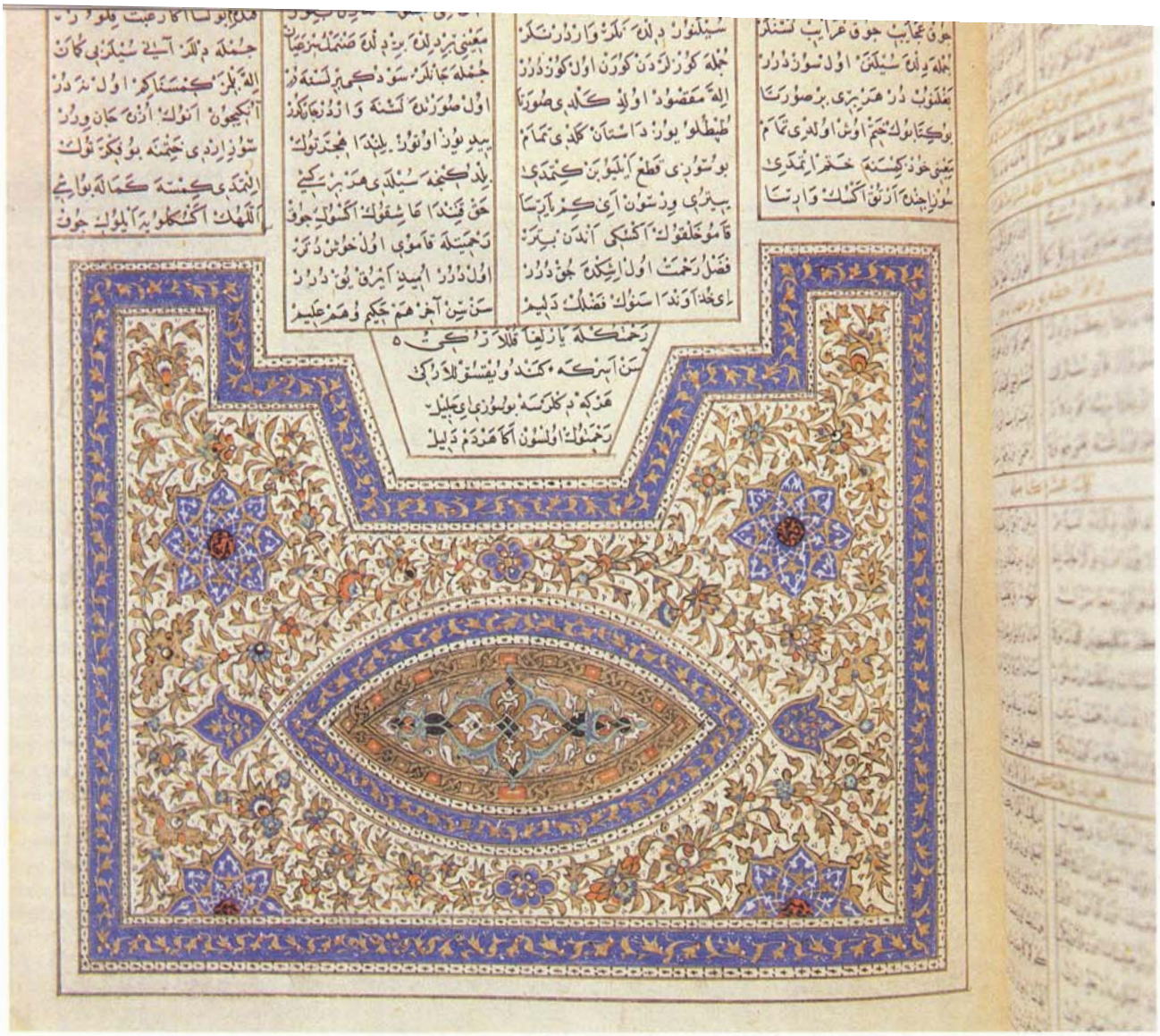
Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



RESİM-9

Süleymaniye Kütüphanesi, Hamidiye bölümü 550 katalog numaralı yazka.
İzmik'li Kutlu el din b. Muhammed'in Muhaddin-i Salat adlı arapça eseri.
Nesih yazı ile yazılmış bu eser II. Mahmud'un vakıf mühürünü taşımaktadır.
114. sayfasındaki osmanlı ilk dönem tezhibinin güzel değişik bir örneği.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



RESİM-10

Süleymaniye Kütüphanesi, Turhan Valide Sultan bölümü 265 katalog numaralı yazma. İbni Sina'nın Kanun Fi't Tıb adlı eseri nesih ile yazılmış, Fatih Sultan Mehmed'in saray nakışhanesinde tezhiplenmiştir. Eserin zahriye kısmındaki tezhibi mekik şeklinde düzenlenmiş zarif XV. yüzyıl tezhibidir.

tespit edildiği gibi, zaman zaman bunların sayıları 2000'e kadar da yükselmiştir. XVI. yüzyılın son yarısıyla XVII. yüzyılda saray içindeki nakkaşlar nakkaşbaşı Kârhanesi denilen mirî yani hükümet nakışhanesi olarak Sultan Ahmet'de Topkapı Sarayı bahçesinde Arslanhane'nin üstündeki kat kat kargir hücreleri kullanmışlardı. Sayıları oldukça fazla olan nakkaş ve müzehhipler de buralarda çalışmışlardı. Hasse ve mirî nakkaşlarından bir sınıfı vezir, beylerbeyi, sancakbeyi, zeamet ve tımar sahiplerinin beratlarını nakışlarla tezyin ederken, diğer bir sınıf da küçük dirlik yani tımar ve zeamet beratlarını tezyin etmekle görevliydiler(45).

Saray dışında şehir içinde çalışan sanatçıların yüzden fazla dükkânda çalıştıkları bilinmektedir. Bu dükkânlar sanatçıların eserleri ile süslenmiştir. II. Beyazıt Camii yapılırken (1481-1512) kâğıtçılara karşı 7 dükkân yapılmış, bu dükkânlara da müzehhipler yerleştirilmiştir. II. Beyazıt'ın tezhip sanatına olan aşırı ilgisi ile tezhip bu dönemde teşvik edilmiştir. İstanbul'daki müzehhipler her yıl bir kere Ok Meydanı'ndaki Okçular tekkesinde toplanarak törenle öğrencilerine icazet verirlerdi.

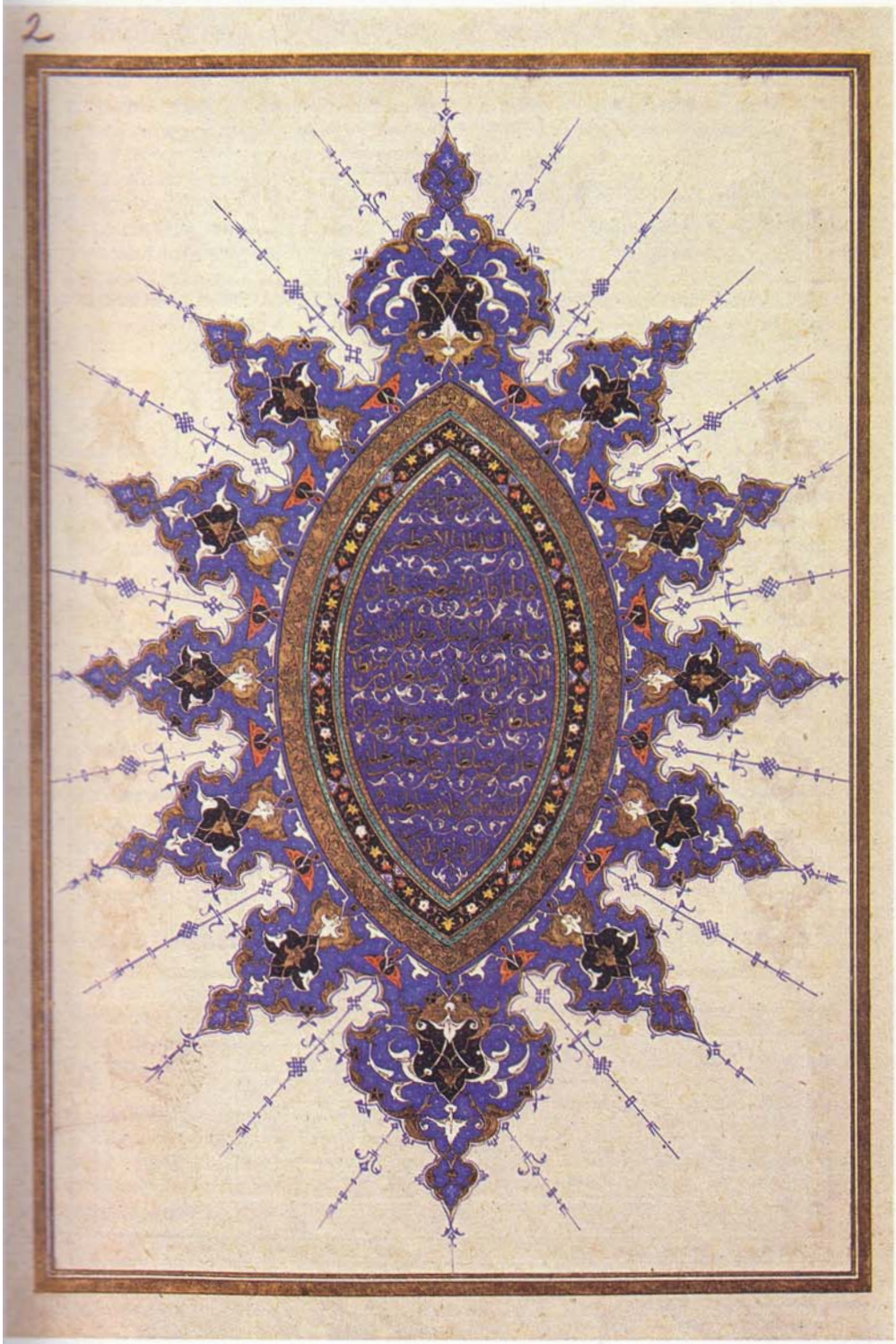
Osmanlılarda müzehhiplik XV. yüzyılın ilk yarısında görülmeye başlamıştır. İlk zamanlarda Selçukluların tezhibinden etkilenmiş olan Osmanlı müzehhipleri İran sanat geleneğini sürdürmüşlerdi. Tebriz'den İstanbul'a gelen hattat, nakkaş ve müzehhipler uzun zaman Türk sanatı üzerinde derin etkiler bırakmışlardır. XV. yüzyılın önemli müzehhipleri arasında Amir Halil, Mirak sayılabilir. Amir, Ruhullah Bihzad'ın da hocasıdır(46).

Mustafa Âli, Menakıb-ı Hünerveran adlı eserinde Nişaburlu Molla Simî isimli sanatçıdan söz eder. Meşhed-i Radaviye'de oturduğunu, altı kalemde, güzel söylemekte, muamma ilminde, yaprakların boyanmasında, tezhip, zerefşan ve vassallık (Portrecilik)'ta usta olduğunu, XV. yüzyılın onunla övündüğünü, Mevlânâ Abdü'l-Hayy'ın onun öğrencisi olduğu için beğenildiğini ve herkesçe sevildiğini yazar. Baysungur Mirza tarafından beğenilip takdir edilen Sebzvarlı Emin Şahin'-

45- İsmail Hakkı Uzunçarşılı - **Osmanlı Tarihi**, 1975, Ank., Cilt 2 s 568

46- Ernst Kühnel - XV. ve XVI. Yüzyıllarda Minyatür Sanatında Türk Üslûbu, Milletlerarası I. Türk Sanatları Kongresi, 1959 - Ank., s 77

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



RESİM-11

Süleymaniye Kütüphanesi, Hekimoğlu Ali Paşa bölümü 779 katalog numaralı yazma.
Koca Nişancı Celâlzade Tevkîî Mustafa'nın Tabakatü'l Memâlik ve Derecatü'l Mesalik adlı tarih kitabı.
Kanuni dönemine ait olduğu bilinen bu eserin zahriye kısmındaki zengin klasik dönem tezhibi.
XVI. yüzyıla ait.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

den söz ederek, özellikle güzel yazı, tezhip ve tasvir konusundaki geniş bilgisinin yanı sıra, şair ve müzisyen olduğunu, çok güzel ud çaldığını da belirtir(47). Gelibolulu Alî adı geçen kitabının müzehhipler başlığı taşıyan bölümünde, en tanınmış ve ün kazanmış müzehhipler arasında Enisi'nin öğrencilerinden Buharalı Mir Adud ile Şirazlı Molla Yarî'nin isimlerini verir. Şah Tahmasp'ın nakışhanesinde çalışan Bağdatlı Hasan ile onun öğrencisi Tebrizli Muhammed Ali, Tebrizli Hasan Big, hattat Molla Kutb'un kardeşi müzehhipliği kadar vassallığı ile de bilinen Yezdli Molla Şeref ile Şahkulu'nun öğrencilerinden ince ve zarif tezhipleri ile tanınan Tebrizli Ali Can'ın sanatında çok yetenekli olduğunu ve eşi benzeri bulunmayan çok güzel eserler yaptığını belirtir. Bunlardan başka halkâride çok başarılı olan nakkaşlardan Kudret'in Manî yaradılışlı ve Bihzad kalemli bir sanatçı olduğunu da yazar(48).

Safevi devri müzehhiplerinde Molla Valî'nin öğrencisi olan Yarî yaşadığı dönemde yaldızcı diye tanınır. Fakat yazısı yaldızcılığından daha iyidir. Dost Muhammed, o devrin saray kütüphanesindeki müzehhiplerden söz ederek, "Mirat-el müzehhip" ile işleri babasınınkiler kadar güzel olan oğlu "Kıvam-el-din Mesud"un isimlerini verir. Mevlâna Abdullah Şirazî, Sultan İbrahim Mirza'nın öldürülmesinden sonra saray kütüphanesine tayin edilmiş olduğunu (1574) belirtir. Yine o devrin müzehhipleri arasında yer alan Mevlâna Hasan Bağdadî, Yarî ile kıyaslanacak kadar iyi bir müzehhip olup yaşadığı dönemde sanatta yol gösterici bir usta, eşsiz bir sanatçıdır. Tezhip işini adeta bir mucizeye dönüştürmüştür. Mevlâna Barî de bu sanatın önde gelen isimlerindendir(49). İranlı müzehhiplerden bir başkası da Şah Mahmud Nişaburî'dir. İstanbul'da, Bağdat Köşkü kütüphanesinde 407 ve 409 numaralı, Köprülü kütüphanesinde de 375 numarada kayıtlı el yazması kitapların bu sanatçıya ait olduğu Dr. İsa Selman tarafından tespit edilmiştir. Şah Mahmud Nişaburî hem hattat, hem de müzehhiptir. Timur'un torunu Baysungur zamanında Semerkand'a gelmiş, burada bir kaç çeşit hat yazmayı öğrenmiştir. Şah İsmail zamanında Nestalik hat yazmış ve tezhipte ün sahibi olmuş, daha sonra Tahmasb bin İsmail Safevi'nin kâtipliğini yapmış, Tus şehrine yerleşerek 972H/1564 M yılında ölünceye kadar yirmi yıl burada çalışmıştır(50). Timur'un torunu Şahruk'un oğlu olan Baysungur'un Herat'da 1421 yılında Bağ-ı Sefid sarayında kurduğu sanat akademisinde çalışan pek çok sanatçının arasında Mevlâna Alî ve Mahmut isimli sanatçılar da hem müzehhip hem de nakkaş olanlardır(51).

840 H/1463 M tarihli Şair Ahmedî'nin "Tervihü'l Ervah" isimli tıp kitabını yazan ve tezhiplerini yapan sanatçı Konya aksaraylı Ahmed bin Hacı Mahmud'tur. İlk Osmanlı devrini etkileyen Karamanoğullarından bir müzehhiptir. Anadolu Selçuklu İmparatorluğu zamanından beri hükümdar saraylarının bir nakışhanesi vardı. Burada hattat, nakkaş ve müzehhipler hep bir arada çalışarak hem kitapların hem de ülkenin her yerinde yapılan binaların tezyînatının esaslarını hazırlamışlardır. Konya'da yaşamış olan kitap ressamları arasında Muhlis bin Abdullah (1278), Mehmet bin Abdullah (1279), Yusuf bin İsa (739 M), Celâlettin Yusuf (1353), Hasan bin Osman (683-770 H), Mehmet bin Kutlu (791 H), Hasan bin Ahmet (784 H), Osman bin Abdullah (726 H), Ahmet bin Mehmet (732 H) çalışmalarını daha çok tezhip sanatı üzerinde yoğunlaştırmış olup devrin önemli sanatçıları arasında gelirler. Muhlis bin Abdullah ilk Mesnevi tezhipçisi olarak bilinir. Diğerleri de onun izinden yürüyerek ortaya güzel eserler koyan sanatçılardır. Bu sanatçılara ait eserlerden bazıları bu gün özel kolleksiyonlarda, bazıları da Mevlâna müzesinde bulunmaktadır. Teknik ve renk bakımından tamamiyle orijinal bir işçilik gösteren bu eserlerin iç sayfalarında ve kapaklarında çok zengin, değişik örnekler yer almakta olup, o dönemin renk zenginliğini ve ifade olgunluğunu gösteren önder örneklerdir(52).

Fatih Sultan Mehmet için istinsah edilmiş olan bazı kitapların tezhipleri XV. yüzyıl içinde müzehhipliğin gelişmeye başladığının en güzel işaretleridir. XV. yüzyıl müzehhiplerinden Şehabüddin Kudsî'nin ismini verebiliriz. Kudsî yaptığı tezhiplerin kenarına ismini de yazmıştır(53). Nakışhane geleneği Osmanlı İmparatorluğu'nda da sürdürülmüş olup başkent, Bursa'dan Edirne'ye geçtiğinde nakışhane de taşınmış, 1453'den sonra da İstanbul'da yeni saray denilen Topkapı sarayında çalışmalarını sürdürerek pek çok önemli eserler ortaya konmuştur. Fatih'in özel kütüphanesi için her çeşit konuda yazılmış kitaplar müzehhip ve mücellidlere nakışlarla donattırılmıştır. Fatih zamanındaki nakışhanenin başında Baba Nakkaş olarak bilinen Özbek asıllı bir sanatçı vardır. Fatih'in en yakınları arasına katılan ve Fatih'in güzel sanatlara olan ilgisinden, olgun düşünce ve fikirlerinden yararlanan Baba Nakkaş, Fatih'in diğer sanatçılarla yaptığı akademik toplantılara da başkanlık etmiştir. Baba Nakkaş, şahaserler yaratan bir yeteneğe sahiptir. Nakkaşbaşı olduğu sıralarda atölyesinde yüzden fazla sanatçı ve öğrenci ile birlikte çalışıp, onlara aynı zamanda hocalık yaparak çiniden demir nakışlarına, fresklerden cildlere, yazı ve tezhiplere kadar bütün tezyinat çeşitlerini bir elden ve bir temel esas üzerine oturtarak hatırlatmış büyük bir üstaddı (54). 1465'de Fatih, Baba Nakkaş'a Çatalca yakınlarında İncegüz nahiyesine bağlı Kutlu köyünü vermiş, Baba Nakkaş buraya yerleşerek bir yandan çiftçilikte uğraşmış, geçimini sağlamış, diğer yandan da köye yaptırdığı üstü ahşap bir mescid, hamam ve çeşmenin tezyinatını tamamlamıştır. Öldüğünde bu köydeki caminin mezarlığına gömülmüştür.

Türk tezhip sanatının en olgun eserleri Fatih, Bayezid ve Kanuni devirlerinde verilmiş, özellikle Kanuni döneminde klâsik bir tezhip üslûbu yaratılmıştır. Kâğıt ve kitap üzerine yapılan bu tezyinat yapıldıkları devrin ev, konak ve saray tezyinatı hakkında fikir verdiği gibi o devrin zevkini de yansıtmaktadır. Tezhipte XVI. yüzyılda eser veren bir başka sanatçı da II. Bayezid'tir. Heyete ait yazılan bir kitabın şerhinin kenarındaki tezhibin ona ait olduğu sayfa kenarındaki isminden anlaşılmaktadır. "Şer'h'ül tezekkür fi-l heyet-i bîhat elşarih nişaburî amele Sultan Bayezid'-i veli mahtum buhtemehu" ifa-

47- Gelibolulu Mustafa Alî - Çev: Müjgan Cunbur - **Menakı-ı Hünerveran** Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., 1982, Ank., s 63
48- Gelibolulu Mustafa Alî - Aynı eser, s 118
49- Richard Ettinghausen - Aynı eser, s 1968
50- İsa Selman - Çev: Ahmet Hamdi Karabacak - **Hattat ve Tezhipçi Nişaburlu Şah Mahmud**, s 331
51- Güner İnal - **İran Minyatürlerinde Akademizm**, Boyut Dergisi, 1985, Mart, sayı 4/30, s 4
52- Şehabetin Uzluk - **Mevlevilikte Resim**, 1957 - Ank., s 37
53- İsmail Hakkı Uzunçarşılı - **Osmanlı Tarihi**, 1975, Ank., Cilt III, s 622
54- A.Süheyl Ünver - **Fatih Devri Saray Nakışhanesi ve Baba Nakkaş Çalışmaları**, 1958, İst., s 8

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



RESİM-12

Süleymaniye Kütüphanesi, Sultanahmet bölümü 10 katalog numaralı Kur'an-ı Kerim. Sülüs ile yazılmış eserin 3. ve 4. sayfalarındaki klasik dönem tezhibi. Altın üzerine zerenderzen bezemeli çok zengin bir örnek. XVI. yüzyıla ait.

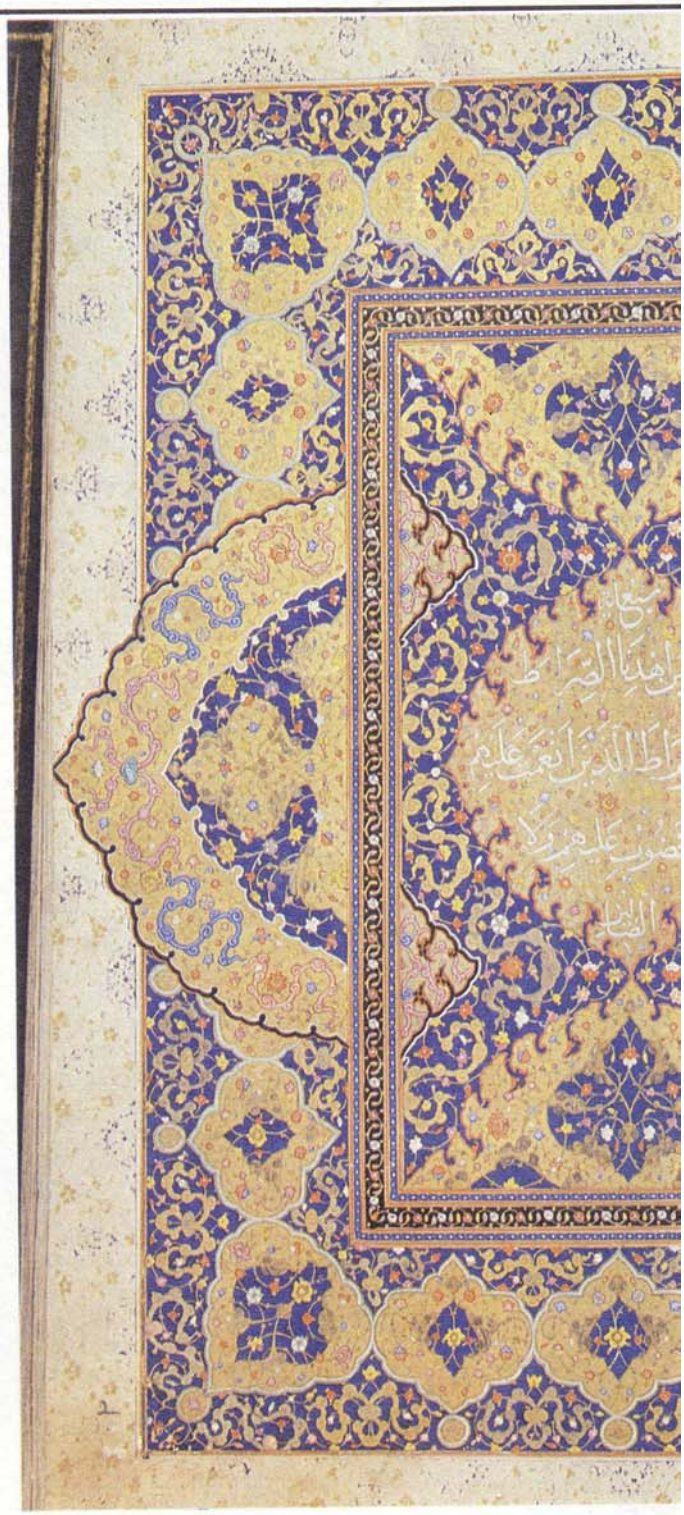
Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

desindeki "amel" sözcüğü de, padişahın tezhiple ilgisi olduğunu göstermektedir(55). Hasan bin Abdullah, Fadullah bin Arap, XV. yüzyıl sonu, XVI. yüzyıl başında II. Bayezid devri saray müzehhiplerindendir.

Yavuz Sultan Selim devrinin en usta sanatçıları Ahmet, Hüseyin oğlu Taceddin Girihbend ile oğlu Hüseyin Balî'dir. Hüseyin Balî'nin silsilename resmi yaptığı söylenir(56). I. Selim ve Kanunî zamanında ve daha sonra resim ve tezhip sanatları İstanbul'da büyük ilgi görmüş ve geçerlik kazanmıştır. Bu dönemde İran'dan gelen sanatçıların yanında yerli Türk sanatçılarının sayısı da oldukça kabarıktır. İran'dan İstanbul'a gelen sanatçılar hakkında Alî'nin Menakıb-i hünerveran'ından ve Evliya Çelebi'nin Seyahatnamesi'nden bazı bilgiler edinebiliyoruz. Nakkaş Şah Kulu, Mir Nakkaş İsfahanî, üstad Veli Can İran'dan gelen sanatçılar arasında isimleri geçenlerdendir. Nakkaş Şah Kulu II. Bayezid zamanında Tebriz'den önce Amasya'ya Şehzade Ahmed'in yanına gelmiş, I. Selim'in tahta çıkmasından sonra İstanbul'a gelmiş, Kanunî Sultan Süleyman devrinde saray nakışhanesinde Nakkaşbaşı olarak görev yapmıştır. "Penahî" mahlası ile şiirler yazdığını Aşık Çelebi'nin Tezkere-i Şu'ara adlı eserinden öğreniyoruz(57).

Bu dönemin en ünlü müzehhiplerinden birisi de Mehmed Karamemi'dir. Menakıb-ı Hünerveran'dan Şah Kulu'nun öğrencisi (Tirmizi) ile Kanunî Sultan Süleyman'ın saray nakışhanesini onun yönettiğini öğreniyoruz. Kanunî'nin "Muhıbbi" mahlâsı ile yazdığı şiirlerinin toplandığı divanın tezhiplerini Karamemi yapmıştır. İstanbul Üniversitesi Kitaplığı'nda 5467 numarada kayıtlı bulunan bu divanın tezhiplerinin yapılmasında Karamemi'ye başka bazı müzehhiplerin de yardım ettiği düşünülebilir. Çünkü her sayfası şikaf ve sade olarak çok değişik desenlerle tezyin edilmiştir. Topkapı sarayının baş ustası olması sebebiyle Mehmet Karamemi'nin imzasını taşımasına rağmen kollektif bir çalışmanın ürünü olduğu sayfalardaki işçilik ve renk farklılıklarından da anlaşılabilir. Karamemi, Kanunî döneminde XVI. yüzyılın klâsik tezhiplerinin en güzel ve en olgun örneklerini veren bir sanatçıdır. Bir yandan altın ve lâcivertle yapılan klâsik tezhibin en güzel örneklerini verirken, diğer yandan da buket ve tek çiçeklerde Türk zevkinin XVI. yüzyılda ilk örneklerini ortaya koyarak şukûfe tarzı süslemenin habercisi olmuştur. Doğayı stilize etmekte gösterdiği hünerle yaptığı örneği bir daha tekrar etmekten kaçınarak orijinal motifler de yaratmıştır. Karamemi bir ressam gözüyle renkleri de çok iyi değerlendirmeyi bilen ve renk armonisine önem veren bir sanatçıdır. Klâsik tezhiplerinde zemin koyu renkte, çiçekler açık renktedir. Kullandığı motiflerin sayısı 700'den fazla olup, bu motifleri kendine göre bir üslupla yeni kompozisyonlar kurmak için kullanmıştır(58).

Üstad-ı Rum olarak ün yapan Müzehhip Şaban, İstanbul nakışhanesi müzehhiplerinden Hüseyin, müzehhip Selânikli Abdullah bin Mehmed ve onun öğrencilerinden müzehhip ve hattat Mehmed b. İlyas bu dönemin önemli sanatçıları arasında sayılabilir. Mehmed bin İlyas'ın 1547 M. tarihinde tezhiplerini yaptığı Kelâm'ı Kadîm adlı eseri bu gün Topkapı sarayı Ko-



55- Halil Edhem - **Elvah-ı Nakşiye kolleksiyonu**, s 27
56- **Türk Ansiklopedisi**, cilt 31, s 161
57- Halil Edhem - Aynı eser, s 28
58- A.Süheyl Ünver - **Müzehhip Karamemi**, İst., 1951, s 17

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



RESİM-13

Süleymaniye Kütüphanesi, Sultanahmet bölümü II katalog numaralı Kur'an. Nesih ile 968 H/ 1560 M tarihinde istinsah edilmiş olan eserin ilk iki sayfasındaki klasik dönem tezhibi. XVI. yüzyıla ait.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

ğuşlar kütüphanesinde 563 numara ile kayıtlı bulunmaktadır(59). Mehmed bin Taceddin Haydar Şirazî, Şirazlı olup, XVI. yüzyılda Kanunî'nin sarayında çalışmış, fakat İran zevkine uygun eserler vermiş bir sanatçıdır. Bayram bin Derviş'in de saray nakışhanesinde çalışan sanatçılardan birisi olduğu ve 1554'de öldüğü bilinr.

Evliya Çelebi, Seyahatnamesi'nde XVII. yüzyılda İstanbul'da kırk dükkânda yüz beş ve yüz dükkânda üç yüz müzehhip bulunduğunu yazmaktadır(60). Yüzyılın ikinci yarısından itibaren yavaş yavaş tezhip sanatı gelişme hızını ve güzelliğini kaybetmeye başlamıştır. Hattat Derviş Ali'nin yazılarını Sûrahi Mustafa Efendi ismindeki müzehhip tezhiplemiştir. Müzehhip Karabahçeli Kara Mahmud'un öğrencisi olan müzehhip Abdullah, Mustafa Efendinin yazılarına tezhip yapmıştır. Bu devrin önemli müzehhiplerinden birisi de Molla Güranili Beyazî Mustafa Efendinin oğlu ve öğrencisi olan Baruthaneli Abdullah Çelebi olup, Çinicizade Abdurrahman Efendinin tezhip işlerini yapmakla görevlendirilmişti. Yine aynı dönem sanatçıları arasında İnadiyeli imam'ı ve onun yanında yetişen Antalyalı Ali'yi de sayabiliriz. Müzehhip Sirkecizade'nin öğrencisi olan Hafız Mehmed Çelebi, Hafız Osman Efendi ile kardeş çocukları olup, onun yazılarını da tezhiplemiştir. Hafız Osman Efendinin yazılarının bir kısmını da Beyazî Mustafa Efendinin öğrencisi Kanbur Hasan Çelebi yapmıştır(61). Derviş Mehmed de klâsik üslûpta çalışan bu devrin saray nakkaşları arasındadır.

XVIII. yüzyılda ise müzehhiplerden birisi Haydarpaşalı İbrahim Çelebi'dir. Eğrikapılı Rasim Efendinin eserlerini tezhip etmiş olup, Mısırlı üstad Hasan'ın şakirdidir. 1747 yılında ölen müzehhip Bursalı İbrahim, aynı zamanda iyi bir hattattır. Bursalı hezarfen, müzehhip ve ressam olarak tanınmış, sarayda hat dersleri vermiş, pek çok öğrenci yetiştirmiştir. Bu sanatçının 1740 yılında öldüğü bilinmektedir. Müzehhiph Hasan (1732), Kefeli Hasan, Sultanselimli Reşit Mustafa Çelebi, Sirkecili müzehhip Osman, Dragmanlı Süleyman Çelebi, Yenibahçeli Kara Mahmut, Bursalı Abdürrahman Çelebi, Arif Bey, Ali Musavvir, Seyyid Ahmed bu yüzyılın isimleri bilinen fakat eserleri bilinmeyen sanatçıları arasındadır. Ahmed Vehbi ise halkârda usta bir sanatçı olarak bilinir. Abdullah bin Mustafa Kur'an tezhipleri ile tanınır. III. Ahmet devri müzehhiplerinden Ahmed Hazine ise aynı zamanda hattat ve mücellidtir.

I. Mahmut zamanında ünlü olmuş sanatçılardan birisi de müzehhip İsmail'dir. I. Mahmud için tezhiplediği çekmeceyi padişah çok beğenmiş ve bu nefis esere karşı ona dört Zer-i Mahbub vermiştir (Altın lira). Ayrıca çok zengin hediyelerle ödüllendirilmiştir(62). Müzehhip İsmail ile aynı dönemde yaşamış, eserleri beğenilen ve padişah tarafından ödüllendirilen müzehhip Bursalı Mehmed Efendi, hazine koğuşundandır. Hane-i Hasseden müzehhip Ahmet Ağa, müzehhip Ali Sadık ve Abdurrahman da bu dönemin ünlü sanatçıları arasındadır. Dönemin ünlü müzehhiplerinden Abdullah Buharî sekiz deste altın ve kırk dirhem lâcivertle tezhiplediği bir çekmeceye karşılık olarak 50 kuruş almıştır. Daha önce söylediğimiz gibi, Enderun dışındaki sanatçılara da saray için sık sık eserler yaptırılırdı. 1143H/1730M tarihinde Selâhlar odabaşısı Mahmud, silâhtarağa aracılığı ile kendi resmini, Mekke ve Medine'nin resimlerini yaptırarak padişaha takdim etmiştir.

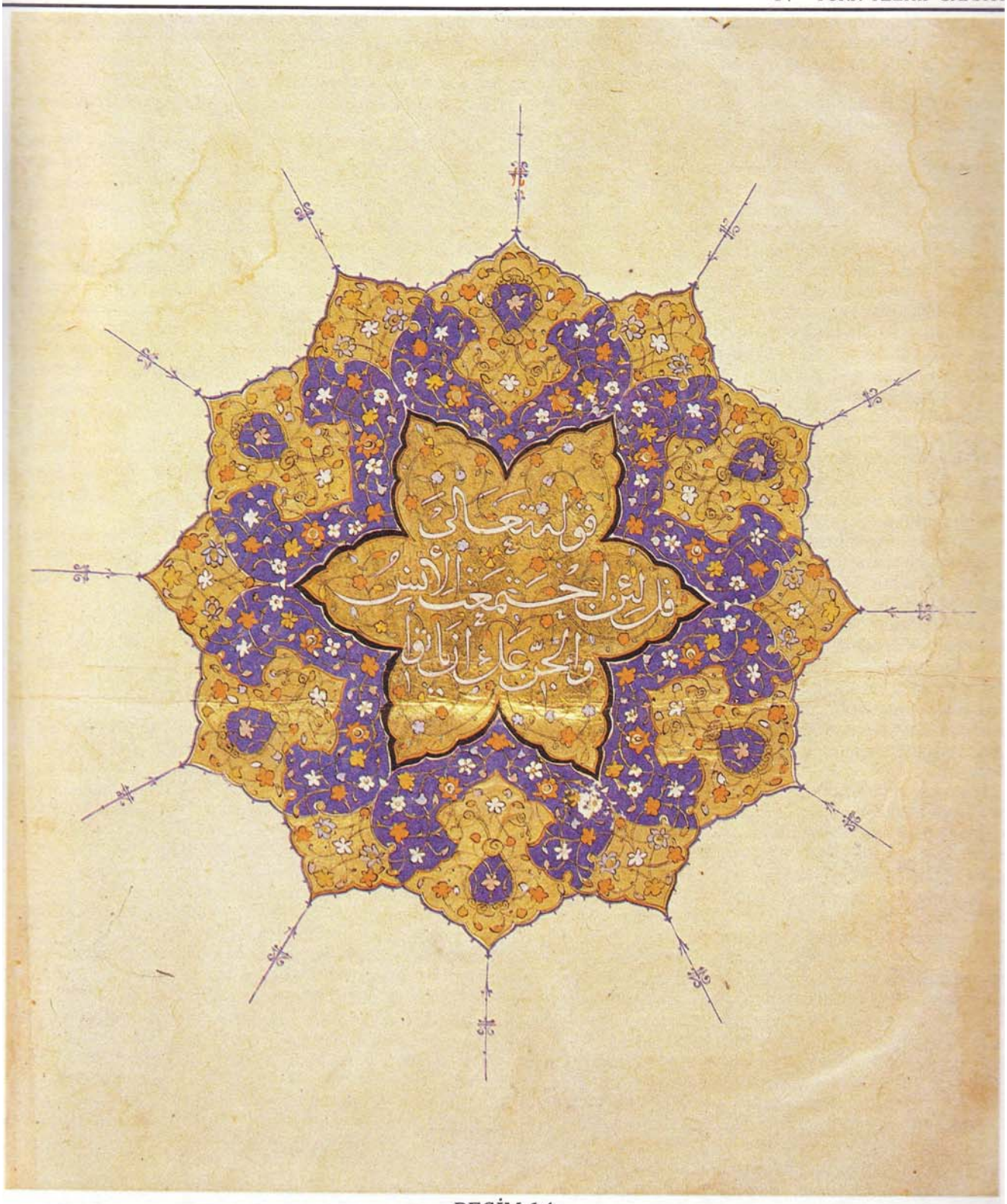
III. Osman devrinde Derviş Salih Padişah için bir dürbün zarfı yaparak, taktim etmiş, 15 kuruş ile ödüllendirilmiştir. Eski sır kâtiplerinden Ahmet Ağa da III. Osman'ın, eserlerini çok beğendiği mücellidlerdendi.

Güzel sanatlara karşı aşırı ilgisi ve sevgisiyle bilinen III. Selim devrinde sanatçılar himaye edilmiştir. Bu devrin nakkaşları arasında yer alan Hafız, yapmış olduğu şükûfeler ve hilye tezhipleri ile bol bol ödüllendirilmiştir. Yine aynı dönemde yaşamış bir başka sanatçı da Hâtif Efendidir. Padişahdan üç cild, kitap, iki cilt Mushafı Şerif, bir divan ve bir tarih tezhibine karşılık 123 kuruş ihsan almıştır(63).

Bu dönemin en önemli sanatçılarından birisi Yusuf Mısrî'nin şakirdlerinden olan Üsküdarî Ali Çelebi'dir. 1133 H/1721 M. tarihinden 1178 H/ 1765 M tarihine kadar kırkbeş yıl sanatla uğraşmış, pek çok eser bırakmıştır. Ali Üsküdarî'nin eserleri tarihli ve imzalı olduğundan tanınması kolay olmuştur. Hattat Mehmet Rasim'in yazılarını tezhipleyen ve Sultan Selim'le Raşit Mustafa Çelebi'ye hocalık eden(64) Ali Üsküdarî, yeteneğini daha çok lâke işlerinde göstermiş olmakla beraber, Türk Talik yazısını çok güzel yazmıştır. Aynı zamanda mücellid de olan Üsküdarî, III. Sultan Ahmed, I. Mahmud, III. Osman ve III. Mustafa dönemlerinde sarayda çalışmış ve en güzel eserlerini padişahlar için yapmıştır. Bu gün eserlerinin dokuz tanesi Topkapı Sarayı Kütüphanesi'nde bulunmaktadır. Beşi kalemdan kubur, iki yazı çekmecesi, ikisi de yaydır(65). Üsküdarlı olduğu, hemen her imzasının sonuna eklediği sözcükten anlaşılan Ali Çelebi'nin mezarının da Üsküdar'da Ahmediyye'de Ağa hamamının karşısındaki küçük mezarlıkta olduğu zannedilmektedir. Ruganî Çelebi, Ruganî Üsküdarî gibi bazı değişik isimler de verilen Ali Üsküdarî, klâsik Türk tezhip süslemesinden örnekler verdiği gibi, Batı tezyinatı etkisinde bazı eserler de vermiş, bunlara kendi ince sanat zevkini katmayı da bilmiştir. Çiçek, demet ve buketlerinin her çeşidini çok itinalı ve titiz bir çalışmayla ortaya koymuştur. XVI. yüzyıl çini desenlerinin onun çalışmalarını etkilediği ve onu ilham kaynağı olduğu bilinmektedir(66). Yaşadığı dönemin en zararif ve duygulu sanatçılarından biri olan Ali Üsküdarî, çok çeşitli eserler yapmıştır. Bunlar arasında kubur (Hokkalı kalemlik), divit, lâke kablar, cönk tarzında şiir defterleri, çekmece, altlık tezhipleri v.s. sayılabilir. "Nabi Divanı"nın tezhiplerini yapan sanatçının çok sayıda şiir defteri hazırladığı ve bunların her birini ayrı çiçeklerle vazolu, vazosuz, buketlerle süslediği bilinmektedir. Bu çiçekler içinde Peygamberimizin sembolü olan gülün çok değişik şekilde çizilmiş örneklerinin yanı sıra, lâle, karanfil, zeren, papatya da bol miktarda kullanılmıştır. Ayrıca bu güzel çiçeklerle hazırlanmış albümler de yapılmıştır. Ali Üsküdarî ile üslûp benzerliği gösteren bir kaç sanatçıya onun öğrencisi olma ihtimali yakıştırılmıştır. Nakkaş Hüseyin olarak imza atan ve eserlerinden biri İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'nde 4072 numara ile kayıtlı olan sanatçı, Ali Üsküdarî'nin izinden gitmiş

59- İsmail Hakkı Uzunçarşılı - **Osmanlı Tarihi** 1975, Ank. Cilt III., s 623
60- Evliya Çelebi - **Seyahatname**, Cilt I, s 609
61- **Tuhfetü'l Hattatin** - s 253
62- Haluk Y. Şehsuvaroğlu - **Eski Türk Sanatları**, Varlık Yay., 1960, İst., s 4
63- Haluk Y. Şehsuvaroğlu - Aynı eser, s 6
64- Hatt-ı Hattatan, 1306, s 146
65- Kemal Çığ - **XVIII. Asır Lâke Tezhibcilerinden Ali-al Üsküdarî**, Türk Tarih Arkeoloji ve Etnoğrafya Dergisi, 1949, sayı 5, s 195
66- A.Süheyl Ünver - **Ali Üsküdarî ve Eserleri**, 1954, İst., s 7-8

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



RESİM-14

Süleymaniye Kütüphanesi, Pertevniyal bölümü, 2 katalog numaralı Kur'an-ı Kerim. Arapça nesih ile İbrahim b. Derviş el Buharî tarafından 959H/ 1552 M tarihinde istinsah edilmiş olan bu eserin 3. ve 4. sayfalarındaki çok zengin klasik dönem tezhibi.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

ama onun düzeyine ulaşamamış bir sanatçıdır. Üsküdarlı Mustafa isimli sanatçı da yine aynı tarzda çalışanlardandır. Topkapı Sarayı'nda bulunan bir lâke kabın üzerine yaptığı Rokoko tarzında, içleri pembe, mavi olan çok güzel işlenmiş sümbüllerle Ali Üsküdarî'nin yolunda gittiği görülür. Sultan Selimli Müzehhip Reşit Mustafa Çelebi'nin de Ali Üsküdarî'den tezhip dersleri almış olduğunu Kemal Çığ, bir kaynağa dayanarak açıklamıştır. Çakerî mahlâsını kullanan Diyarbakırlı sanatçıyı, Seyyid Mehmed'in öğrencisi ve Hüseyin Hüsnü'nün hocası Hezargıradî zade Ahmet Akaullah'ı, II. Mahmud dönemi müzehhiplerinden olup Rokoko tarzı tezhipler yapan Hacı Dede'yi, müzehhip Mehmed'i, Mevlevî Süleyman Efendiyi, Edirneli nakkaş Mustafa'yı, Esseyyid Ahmedi ve Nakşî dedeyi vazolu, vazosuz çiçek buketleri, demetler ve tek çiçekler yapan sanatçılar arasında sayabiliriz. Bu dönemin lâke müzehhipleri arasında Haşim Dede, Mustafa Hilmi, Hacı İbrahim, Mehmet Şükrü ve tek bayan müzehhip Zeynep Bint i Emin'ni adlarını verebiliriz(67).

XIX. yüzyılda sanatçılar klâsik devir tezhiplerinden oldukça farklı bir üslûp geliştirmişlerdir. Osmanlı İmparatorluğu'nun ekonomik ve siyasal durumunda görülen durgunluk ve gerilemenin sanatçılara da yansıdığı görülür. Hat ve tezhip sanatı artık parlak dönemlerini geride bırakmış, Batı'nın Barok ve Rokoko üslûplarının etkisiyle bozularak Türk Barok ve Rokoko üslûbu dediğimiz klâsik üslûptan çok farklı yeni bir süsleme tarzı geliştirmeye başlamışlardır.

Bu dönemde tezhibin önemini kaybetmeye başlaması, müzehhip sayısının da azalmasına neden olmuştur. Saray Başmücelledi ve müzehhip Ali Ragıp Efendi, II. Mahmud'un saray başmücellidi Ahmed, Müzehhip Mehmet Salih, Müzehhip Râşit bu dönemin ünlüleri arasındadır. Trabzon'da doğmuş olan müzehhip Osman Yümnî hattat ve müzehhip olarak Beyazıt'ta bir dükkânda çalışmalarını sürdürmüş ve XX. yüzyılın başlarında ölmüştür(68). Beyazıt'ta çalışan son dönem müzehhipleri arasında müzehhip Saffet, Sarı Hafız, Şeyh Arif, Hüsnü Efendi, Sami, Şevkî ve Şevket Efendileri sayabiliriz(69).

Eyüp Camii hatiplerinden Mehmet Celâlettin Efendi, yazıyı Filibeli bakkal Hacı Arif Efendiden öğrenmiş, iyi bir hattat olduğu kadar mücellid, müzehhip ve müzisyen olarak da tanınır. 1930 yılında ölmüş, Eyüp'de Düğmeciler Kırpasî dergâhı hazinesine gömülmüştür(70). Üsküdarlı Revnakî Çelebi'den feyz alan Hızır Efendi, hattat Mehmet Rasim Efendiye hat ve tezhip dersleri vermiştir(71). Hasan Sakin-i Kahraman XIX. yüzyılda Rokoko tarzında çalışan usta bir müzehhiptir. Hasan Pertev Seyyid, parlak, gösterişli tezhipleri ve halkâri tarzında gösterdiği ustalıkla XIX. yüzyılın ikinci yarısında yaşamış bir sanatçıdır. Üsküdar'da 1849 tarihinde doğduğu bilinen Hasan Rıza-el Hac Seyyid aynı zamanda iyi bir hattat olarak da bilinir. Uzun müddet Mızıka-i Hümayun'da imamlık yapmış, tezhip ve halkârda başarılı eserler vermiş ve 1920 yılında ölmüştür. Rokoko tarzı süslemeleri ile tanınan Trabzonlu Hüseyin Rıfat Caferzâde, Yusuf bin Hüseyin el Hacı, Seyyid Mehmet Arif ve Seyyid Ahmed'in hocası olan Hüseyin Hüsnü, İstanbullu olduğu kendi imzasından anlaşılan, kâğıtçılar kethüdası olarak görev yapan Ahmed İstambolî el Hac, Ahmet Ziyaî el Tokadî ve 1899'da öldüğü bilinen, Eyüp Sultan türbesi civarında gömülü olan hattat ve müzehhip Abdullah Hamdi Muhsinzâde yine bu yüzyılın nakkaşları arasındadır(72).

XX. yüzyılda tezhip sanatı artık ne sarayda ne de Beyazıt'taki dükkânlarda yapılmamaktadır. Güzel sanat eğitimi veren üniversitelerde ayrı bir bölüm olarak kurulan geleneksel Türk sanatları bölümlerinde akademik olarak öğretilmektedir. Müzehhip Bahaeddin, yüzyılın başında Beyazıt'ta bir dükkânda çalışmalarını sürdürmüş, 1946 yılında ölmüştür. Müzehhip Hakkı Bey ise, Güzel Sanatlar Akademisi'ne bağlı olarak açılan ilk hattat mektebinde hocalık yapmıştır. Bu dönemin iyi müzehhipleri arasında Şükrü Baba, Ali Nazmi'nin isimleri verilebilir. Ali Nazmi, yüzyılın başında matbaacılık ve klişecilik de yapmıştır. Sanatçı bir aileden gelen A.Süheyl Ünver (1898-1986) yaptığı tezhipler kadar araştırmalarla da bu konuya büyük katkıları olan bir bilim adamı ve sanatçıdır. Babası hakkâktir. 1921 yılında Tıbbiye'den mezun olmuştur. Bu arada 1916 yılında henüz öğrenciyken Medresetül Hattatin'e de devam ederek tezhip ve ebru öğrenmiştir. 1928-1929'da Paris'e giderek resim tahsil etmiş çok yönlü bir Rönesans sanatçısı gibidir. 60.000 el yazması kitap üzerinde incelemeler yapmış iyi bir arşivcidir.

Mimar Sinan Üniversitesi Geleneksel Türk Sanatları bölümünde kırk yıla yakın bir zaman görev yapan Muhsin Demironat ve Rikkat Kunt son dönemlerin en iyi müzehhiplerindendir. Muhsin Demironat 22 Mart 1323 H/1905 M tarihinde İnebolu'da doğmuş, İstanbul Sultanîsi'nden sonra İstanbul Muallim mektebini bitirmiş, Güzel Sanatlar Akademisi Türk süsleme bölümüne girmiştir(73). Tuğrakeş İsmail Hakkı Altunbezer'in teşvikiyle Medresetül Hattatin'e giren Demironat, 1936'da Burhan Toprak'ın müdürlüğü sırasında Güzel Sanatlar Akademesi'ne asistan olarak alınmıştır. 1966 yılına kadar öğretim üyesi olarak çalıştıktan sonra Yıldız porselen fabrikasına müdür olarak tayin edilmiş ve buradan emekliye ayrılarak 27 Haziran 1983 tarihinde ölmüştür. XV. yüzyıl Herat ve XVI. yüzyıl Osmanlı tezhibinden ilham alarak çalışan sanatçının sağlam desen tekniği ve güçlü bir fırçası vardı. Muhsin Demironat tezhipten başka cild, minecilik, kâtçılık, ağaç oyma ve çini nakışçılığı da yapmıştır(74).

Rikkat Kunt ise Beylerbeyi'nde 1903 yılında doğmuştur. Adı babasının yakın arkadaşı olan Tevfik Fikret tarafından konulmuş olan sanatçı, Fransız mürebbiyelerle büyütülmüş, öğrencilik yıllarını Fransız ve Alman okullarında tamamlamıştır. Mütareke yıllarında İstanbul'a dönen Rikkat Kunt, 1936 yılında Güzel Sanatlar Akademisi'ne girerek önce Tuğrakeş İsmail Hakkı Altunbezer'den, daha sonra da devrin usta tezhipçisi Feyzullah Dayıgil'den tezhip dersleri almıştır. Öğrenimini bitirdikten sonra akademide kalan Kunt, 1968'de emekli oluncaya kadar öğretim üyesi olarak çalışmalarını sürdürmüştür. En güzel ve değerli eserlerini İsmail Hakkı Ertaylan'ın hazırladığı "Fatih Divanı"nda toplamıştır. 1970'de Por-

67- A.Süheyl Unver - **Türk İnce El Sanatları Tarihi Üzerine**, 1964, Ank., s 139
68- Şehabettin Uzluk - Aynı eser, s 67
69- A.Süheyl Ünver - **Osmanlılarda Resim, Tezhip ve Minyatür Tarihine Dair**, 1964, İst., s 27
70- Nurullah Tilgen - **Eyüplü Hattatlar** (1650-1950), 1950, İst., s 8
71- Nurullah Tilgen - Aynı eser, s 14
72- Haydar Yağmurlu - **Türk Sanatı Hakkında Genel Açıklamalar ve Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesinde İmzalı eseri bulunan tezhip ustaları**, Türk Etnoğrafya Dergisi, XIII, 1973, s 85-120
73- Kerim Silivrili - Yayınlanmamış anıları
74- Şevket Rado - **Türk Hattatları**, 1984, İst., s 273

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

tekiz'in Lizbon şehrine davet(75) edilerek, oradaki Gülbenkyan Müzesi'ndeki el yazmalarından bazılarının onarımı ile görevlendirilmişti. 84 yaşına kadar sanatla uğraşan Rikkat Kunt, 1986 yılında öldü. İstanbul'da doğan Güzin Akıncı, Hattat Mehmet Şevki Efendinin torunu olup, 1941 yılında Güzel Sanatlar Akademisi Şark Tezyinatları bölümünü bitirmiş, klâsik desen ve renklerle çalışmıştır. Tezhib sanatına yeni zevkler katan Mihriban Sözer (Keredin), aynı okuldan mezun Sıdkı Elçin ve 1872 yılında doğup 1946'da ölen hattat, müzehhip, ressam, tuğrakeş İsmail Hakkı Altunbezer Halkâr dalında da ustalığı ile tanınmış olup, Bahaeddin efendinin öğrencisidir. Yıllarca hocalık yapmış, pek çok öğrenci yetiştirmiş olan Altunbezer yakın tarihimizin en tanınmış sanatçılarındandır.

Günümüzün değerli tezhip ustalarından birisi de Tahsin Aykutalp'tır. 1926'da İstanbul'da doğmuş, 1946'da girdiği Güzel Sanatlar Akademisi'ni bitirdikten sonra bir müddet Bursa Yeşil Cami sıva altı restorasyonu ve Beşiktaş Kadırga restorasyonu ile uğraşmış, daha sonra Bağdat Güzel Sanatlar Akademisi'ne öğretmen olarak gönderilmiştir. Muhsin Demironat'ın öğrencisi olan sanatçı, 6,5 yıl Bağdat'da tezhip, çini ve halı dersleri verdikten sonra İstanbul'a dönerek görevine Güzel Sanatlar Akademisi'nde devam etmiştir. Bütün sanat yaşamı boyunca bozulmuş olan klâsik Türk tezhip sanatını yeniden canlandırmaya ve eski güzelliklerine kavuşturmaya çalışmıştır.

75- Rikkat Kunt - **Tezhib ve Ben**, Sanat Çevresi, Sayı 84, Ekim 1985, s 19-20

İKİNCİ BÖLÜM

İLK DÖNEM TEZHİPLERİ

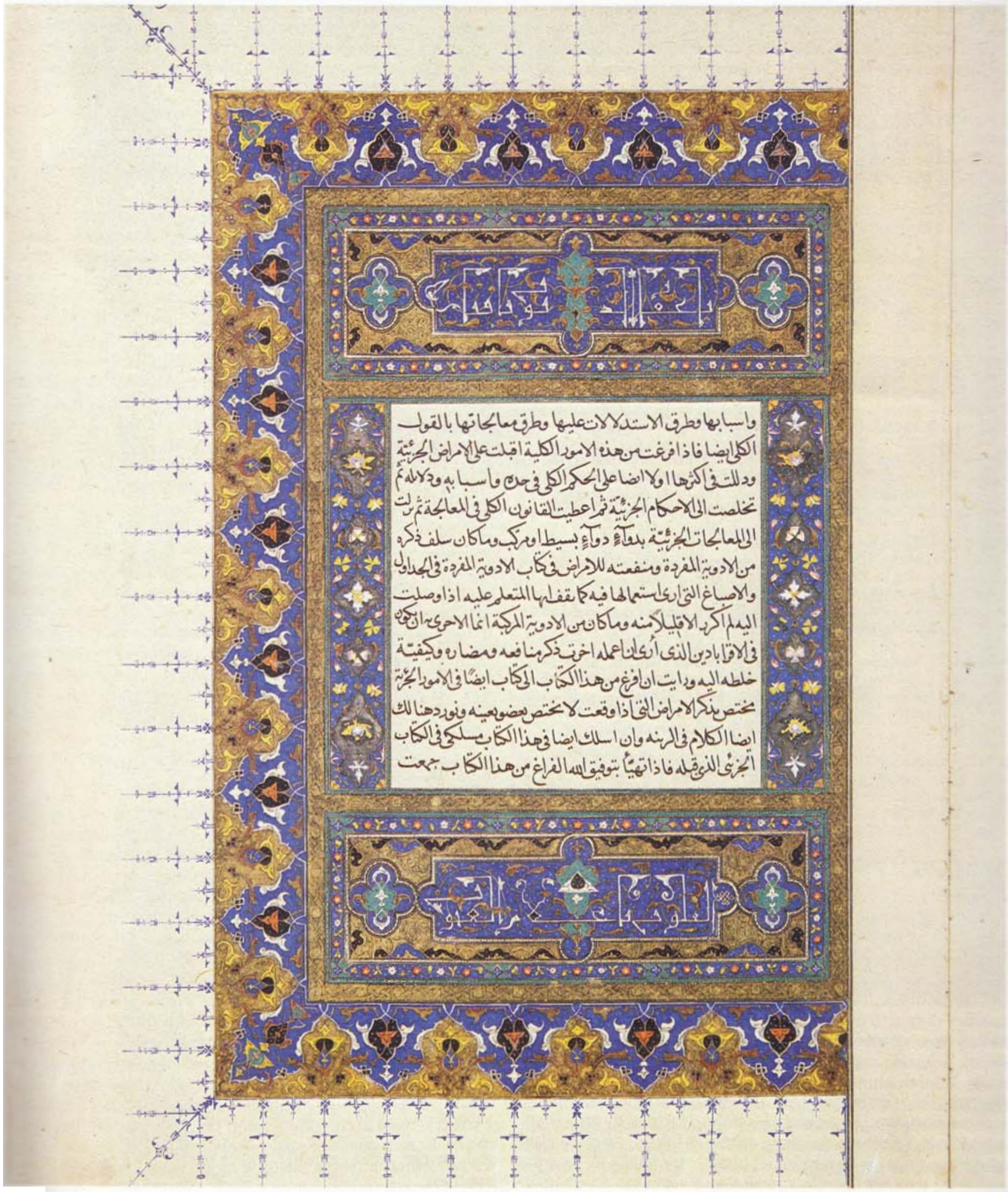
İran'da bilinen en eski kitap süsleme örnekleri VII. yüzyılda Arapların İran'ı almalarından sonra yazılan kitaplara aittir. Bu süslemeler başlangıçta genel bir imparatorluk üslûbunda iken daha geç dönemlerde bazı bölgelere göre farklı özellikler ortaya çıkmıştır. En iyi örneklerde süsleme bir sûrenin sonunu bir diğerinin başlangıcını gösteren basit şeritlerden ibarettir. Genellikle bu şeritler küçük karelerden, kafesli veya örgülü, bazan da geometrik desenlerden meydana gelmektedir. Bu döneme ait süslemelerde mimariye ait süsleme desenlerinin yanında mozaik ve tekstil örneklerine benzer desenler de kullanılmıştır. VIII. ve IX. yüzyıllara ait Kur'an süslemelerinde Kopt kumaşlarına benzer motifler görülmektedir. Bazı motifler Kopt örneklerinden alınmış olmakla birlikte, şüphesiz Arapların orijinal olarak yarattıkları motifler de vardır. Vienna Dioscorides'inde görülen yaprakları oluşturduğu palmetlerin meydana getirdiği ağaç desenine benzer desenler bu dönem süslemelerinde görülmektedir. Yine sekiz kollu yıldız motif hem İslâm süslemelerinde, hem de Kopt desenlerinde çok kullanılan bir desen çeşididir.

Erken dönem tezhiplerinde süslemenin kitabın yatay genişliğinde bir şerit oluşu, dikdörtgen şeklindeki süslemelerde bordür süslemeye ihtiyaç göstermesi, tezhipli şeritler, çok kenarlı şekiller, tomar biçiminde süsler ve örgü motiflerinden meydana gelen daha karmaşık şekillerin kullanılması bu dönemin en tipik özellikleri olarak belirlenebilir. Önceleri sadece sayfanın üst ve alt kısımlarında ince şeritler halinde olan bezeme zamanla sayfanın yanlarına doğru genişleyerek sayfanın kalan iki tarafında da yer almaya başlamıştır. Bunlarda Kûfi yazı oldukça iri olarak yazılmış olup, tezhiplerde sadece altında yapılmış, basit bir sayfa çerçevesi şeklinde, yahut da madalyon biçimindedir. Daha sonraki örneklerde sayfanın iki yanında bezeme tekrar edilerek üst kısma bir bölüm ilave edilmiştir. Üst kısma ilave edilen bir kısım başlık veya serlevha niteliği taşımaz.

Bölüm başları genellikle iki yandan bir bordür içine alınmıştır. Bu bordürler en eski Kur'anlarda çok geniş olmayıp sadece iki veya üç harfin etrafını dolaşmaktadır. Başlık ortaya çıktıktan sonra bu kısımdaki şerit çiçek desenleri ile bezenmeye başlamıştır. İlk doğu uygarlıklarını hatırlatan ağaç, palmet ve çeşitli yaprak motifleri çok kullanılmıştır. Çift kanatlı palmet orijinal olarak Sasani kaynaklı olup çok sık rastlanan motiflerden birisidir. Bu dönem süslemelerinin bu eklektik özelliği esas şeritlerin form ve şekillerinde, bordürlerdeki çiçek desenlerinde açık olarak görülmektedir. VIII. yüzyılda bezemeli yazılmış, zeminde yapraklarla desenlenmiştir. Bordürler daha geniş olup ortaya daire biçiminde bir şekil eklenmiş olarak daha önemli bir duruma yükselmiştir. Bu sûre başlarının belki de tek süsüdür. Daha sonra beşinci ve onuncu satırlarında benzer işaretler görülmeye başlanmıştır. Motif olarak kullanılan palmetlerin gelişmesi kitap süsleme sanatının önemli bir yönüdür. Palmetlerin değişimi daha sonraki süslemenin de esasını teşkil etmiştir(76). Bu dönemde iki ayrı süsleme şeması ortaya çıkmıştır. Biri eski Kopt şema-

76- Richard Ettinghausen - Aynı eser, s 1943-1945

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



RESİM-16

Süleymaniye Kütüphanesi, Fatih bölümü 13 katalog numaralı Kur'an-ı Kerim. Arapça nesih ile 964H/ 1557 M tarihinde Derviş Muhammed b. Mustafa dede b. Şeyh Hamdullah tarafından istinsah edilmiş. Zahriye kısmındaki klasik dönem tezhibi.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

sını takip eden sarı, koyu yeşil ve fesrenginin kullanıldığı bezemeler, diğeri ise altın ile mavi rengin birlikte kullanılarak biraz da kırmızı, lâcivert, yeşil kahverengi ilâve edilerek yapılan bezemelerdir. Bunların desenleri çoğu zaman solan kahverengi bir mürekkeple çizilmiştir.

ÖRNEKLER

ÖRNEK-1 - Türk ve İslam Eserleri Müzesi Kütüphanesinde ŞEY 43/2 envanter numaralı eser: IX. yüzyıla ait olup Irak veya Suriye'de yapıldığı, Abbasi dönemine ait olduğu bilinir.

ÖRNEK-2 - Türk ve İslam Eserleri Müzesi Kütüphanesinde 550 Envanter numaralı Kur'an-ı Kerim: IX. yüzyıla ait olup Kuzey Afrika'da yapıldığı bilinir.

ÖRNEK-3 - Bursa İnebey Medresesi, Ulucami 2723 numaralı Kûfi levha: Parşömen üzerine yazılmış levhanın etrafı altında cedvellenmiş olup bir altın gül ve bir altın nokta görülür. IX. yüzyıla aittir. Levhanın dışı yeşil zemin üzerine ortaları soluk mavi ile, kenarları da altınla tahrirlenmiş çiçek ve yaprak motifleri ile bezenmiştir.

ÖRNEK-4 - Topkapı Sarayı Kütüphanesinde B-I numarada kayıtlı yazma, Cönk biciminde olup Kûfi ile yazılmış 55 yapraktır. Kur'an'dan bir bölüm olan bu kitabın Y.55b son bitiş sayfasında bütün sayfayı kaplayan iç içe iki müstakil şekilde Arap tarzında altın yaldızla tezhiplenmiştir. Ortada Kûfi yazı yer alır. VIII. veya IX. yüzyıla aittir.

ÖRNEK-5 - Topkapı Sarayı Kütüphanesi H211 numaralı el yazma: Kûfi ile yazılmış Kur'andan bir bölüm olup, IX. veya X. yüzyıla aittir. İlk ve son sayfasında geometrik geçme şekillerden oluşan basit ve az renkli tezhip levhaları vardır. İki serlevhaya da aynı üslûpta tezhip yapıldığı görülür.

ÖRNEK-6 - Bursa İnebey Medresesi, Ulucami 564 numaralı yazma: X. yüzyıla ait olduğu zannedilen bu örnekte çerçeve şeklinde basit bir tezhip görülmektedir. Altının yanında az miktarda lâcivert kullanılmış olup ortadaki yazıların etrafı pembe ile ince karelenmiştir. Sayfanın yanlarında kırmızı üzerine noktalı geniş bir bordür yer alır. Sayfanın serbest tarafında alt ve üst yanlarda birer küçük madalyon görülmektedir.

ÖRNEK-7 - Bursa İnebey Medresesi Ulucami 563 numaralı yazma: X. yüzyıla ait olduğu zannedilen bu örnekde de çerçeve şeklinde biz tezhip görülür. Altın yaldız üzerine soluk gri ile yazılmış yazıların etrafına kahverengi ile hafif bir desen yapılmış olup, geniş beyaz bir bordür ikinci çerçeve olarak görülmektedir.

ÖRNEK-8 - Bursa İnebey Medresesi, Haraççıoğlu 6 numaralı yazma: Çok eski bir Kur'an sûresi olan bu kitabın zahriye kısmında dik dörtgen çerçeve şeklinde bir tezhip vardır. Alt ve üst dörtgenlerin içinde soluk mavi ile yazılmış yazılar görülür. Yanlarda lâcivert üzerine altınla iri yapraklı çiçekler görülmekte olup sayfanın iki yanı çok geniş altın zencerek bordürlüdür.

SELÇUKLU DÖNEMİ TEZHİPLERİ

Selçuklu devrine ait yazma kitaplardaki süslemelerle aynı döneme ait mimari eserler üzerindeki süslemeler tam bir benzerlik ve yakınlık göstermektedir. Bu gerçeği Konya Alâaddin tepesindeki Selçuklu sarayı ile Beyşehir gölünün güneybatı kıyısındaki yazlık Kubâdâbâd sarayı kalıntılarında yapılan çalışmalardan elde edilen parçalar üzerindeki motifler ve şekiller doğrulamaktadır. Burada yapılan araştırmalarda bulunan vazo ve tabaklar üzerindeki figürler ve şekiller olmasaydı, Selçuklu resim sanatıyla ilgili hiç bir fikrimiz olmayacaktı. Toprak altından çıkarılan bu vazo ve tabaklar üzerindeki süsleme ile İran Selçuklularının vazo ve tabak süslemeleri her bakımdan birbirine benzemektedir(77). Anadolu Selçukluları devrinde ve Beylikler devrinde mimari eserler üzerinde yapılmış olan çinilerle o döneme ait halılarda görülen süsler ile kitaplardaki aynı ince zevkin ürünleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu dönem yazma kitapların bir kısmının metinlerin Arapça veya Farsça olarak yazılmış olması bu eserlerin Arap ya da İran sanatı içinde değerlendirilmelerine sebep olmuştur. Oysa bu eserlerin pek çoğu Anadolu'nun orijinal sanat özelliklerini, ince renk anlayışını gözler önüne sermektedir(78).

Selçuklu devrine ait başta gelen kaynaklarımızdan birisi Kur'an-ı Kerimlerdir. Selçuklu Kur'anlarında nakşi yazı kullanılmış, Kûfi yazıya sadece başlıklarda yer verilmiştir. Bunların en güzel örneklerinden bazılarını Ankara Etnoğrafya, İstanbul Türk ve İslam Eserleri, Topkapı Sarayı, Amasya ve Manisa müzelerinde muhafaza etmekteyiz. Kur'anların yanında her konuda yazılan ilmi eserler de vardır. Ancak bunlar maddi durumu iyi olan, devletin üst kademesindeki görevlileri tarafından para esirgemeden yazdırılıp tezhipletilmiştir. Yazma kitapların pahalı olmasının sebeplerinden birisi artık parşömen yerine kâğıt kullanılması ve kâğıt fiyatlarının yüksek olmasıdır. Kâğıt Orta Asya'dan kervanlarla getirilmekte olup, taşıması da oldukça zordur. Yaşam şartlarının kolay olması hattat ve nakkaşların ucuz çalışmalarını sağladığı halde kâğıt fiyatlarının yüksekliği yazma kitapların pahalıya mal olmasına sebep olmuştur. Yazma kitapların en değerli olanlarında bütün sayfalar altınla cedvellenmektedir. Kur'an-ı kerimlerde altınla cedvel çekildiği halde, ilmi eserlerden sipariş üzerine zengince yapılmış olanların her sayfası altınla cedvetlenmiştir. Orta fiyatta siparişlerin sayfa kenarlarına çift kırmızı cedvel çekilir. Bazı ilmi kitapların da sayfa yanlarında çiçek, yaprak, selvi ağaçları, gülâbdan, ibrik, çeşitli saksı ve vazo, cami, minare ve daha pek çok şekil içinde kısa notlar, açıklamalar ve ilâveler yazılmıştır. Bu daha sonra Osmanlılarda da görülen bir uygulamadır. Metinlerde satırbaşı yoktur. Konu nerede biterse, diğeri hemen orada başlamaktadır. Metin aralarında nokta kullanılmıştır. Kur'an-ı Kerimlerin ayetleri arasında bu noktaların çok değişik çeşitleri kullanılmıştır. Zâhriye sayfalarında kitapların kimin için yazıldığı, kimlerin eline geçtiği, imzaları veya mühürleri yer alır. Bu zahriyeler, adına kitap yazılanın ve kitabın adeta biyografisi durumundadır. Bu ilk sayfalarda genellikle en zengin tezhip örnekleri bulunur.

Bunlar belirli bazı kompozisyon düzenleri içinde yapılmıştır. Eski yatay süsleme şemasının yerini Selçuklularda boyuna gelişen dikey bir şema almıştır. Bazı kitaplarda tek veya çift sayfanın tamamını kaplayan dikdörtgen bir şema uygulanırken bazı kitaplarda ise sayfanın tam ortasına büyük bir madalyon yerleştirilir. Bu madalyon çember şeklinde olduğu gibi oval, mekik ya da şemse şeklinde de olabilir. Madalyonlar dilimli de yapılabilir. Bazan da yuvarlak madalyonun içine altıgen ve sekizgen dilimli ikinci bir şekil yerleştirilir. Çok değişik örneklerin görüldüğü zahriye kısımlarında bir başka kompozisyon örneği de, ortadaki büyük madalyonun alt ve üst kısmına uçları yuvarlatılmış dörtgen şekillerin yerleştirilmesiyle ortaya çıkan şekildir. Sayfanın üst kısmı dikdörtgen biçimi, alt kısmı da bir madalyon olarak tertiplenmiş örnekler de vardır. Zahriye süslerinde şüphesiz ilk sayfanın daha çarpıcı olması arzu edildiğinden bol miktarda altın kullanılmıştır. Bazı zahriyelerde sülüsle kitabeler yazılmış, kitabe süslerinin kenarlarına geçmelerde olduğu gibi siyah veya renkli mürekkeple tahrir çekilmiştir. Eğer kitap zengin bir kişi için veya bir bilim adamının özel kütüphanesi için yazılmış ise,

77- Suut Kemal Yetkin - **Selçuklularda Resim Sanatı, Ank.**, 1972, s 127

78- A. Süheyl Unver - **Süleymaniye bağış defteri**, No. 109

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



RESİM-17

Süleymaniye Kütüphanesi, Halet efendi bölümü 174 katalog numaralı yazma. Mevlâna Celaleddin Rumî'nin Mesnevi adlı eseri. Farsça talik ile 1029 H/ 1699 M tarihinde istinsah edilmiş. 4. ve 5. sayfalarındaki şikaf halkari bezeme.

e kişiye ait olduğu çeşitli düzenlemeler ve yazılarla orta kısmında belirtilir, isimleri ve ünvanları yazılır, hayır dua temennileriyle yazı tamamlanır.

Selçuklu dönemi tezhiplerinde birbirine benzemeyen çok zengin süsleme çeşitleri mevcuttur. Zahriye kısımlarında vahk altın ezilerek jelâtinli su ile boya sürer gibi sürülerek kullanıldığı gibi, varak halinde kesilerek yapıştırılarak da kullanılmıştır. Altının yanında en çok kullanılan renk lâciverttir. Toprak rengi, kiremit kırmızısı, kahverengi, yeşil bu dönemin tezhiplerinin orijinal renkleri olarak çiçek motiflerinde sıkça kullanılmıştır. Bundan başka mavi, sarı, pembe, mor beyaz renkler de kullanılır. Pembe ve siyah tahrirlerde karşımıza çıktığı gibi, tığlarda ve çok seyrek olarak süsleme içinde de kullanılmıştır.

Selçuklu tezhiplerinin ana motifi rumidir. Her çeşit rumi hemen hemen bütün tezhiplerin esasını oluşturur. Bunun ya-

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

nında yine Selçuklu bezemelerinde çok sık rastladığımız bir başka motifte Selçuklu Münhanileri denilen eğrilerdir. Kıvrık dallar, çeşitli küçük çiçekler, Hatayiler de bu süslemenin motifleri arasında sayılabilir.

Metin kısmının başladığı ilk sayfanın üst kısmında altınlı veya altınsız olarak süslenmiş başlık kısmı yer alır. Başlık iki yana doğru genişleyerek bütün alanı kaplamıştır. Ayrıca sûre başlarına tezhip yapmak da bu dönemde önem kazanmıştır. Kitabın başlık sayfasının etrafına altınla cedvel çekilir. Diğer sayfalarda cedvel çekilmemiş olsa bile bu sayfa mutlaka cedvellenmiştir. Genellikle başlık kısmın bezemesi iki kısımdan oluşur. Alt kısmı dikdörtgen şeklinde olup bu kısmın ortasına araları süslenmiş kûfi, sülüs bazan da reyhanî ile kısa dua ya da iyi bir temenni, ama çoğunlukla Besmele yazılır. Bu baş sayfalarda çok özen gösterilmiş tezhip örneklerinde en çok yeşil rengin kullanıldığı dikkat çekicidir. Başlığın üst kısmı ise dilimli, yuvarlak, zikzak şeklinde üçgen bir tepelik olarak düzenlenmiştir.

Selçuklu tezhiplerinin en güzelleri sayfa kenarlarında yer alan hizip, aşir, secde ve hamse gibi yerleri belirten küçük madalyonlarda görülür. Bu madalyonlara "gül" adı verilir. Gülün sembolik bir anlamı vardır. Hz. Muhammed gülü ve kokusunu çok sevdiği gibi terinin gül koktuğu, sarığının parçalarının güle dönüştüğü inancı, Müslümanlar arasında yaygındır(79). Bunların Kur'an-ı Kerimlerde çok bol çeşitli örnekleri görüldüğü halde ilmi eserlerde kullanılmamıştır. Hamse denilen beş kitap bir arada olan eserlerde, Hamse-i Nizamî veya Hamse-i İbni Sina gibi büyük eserlerde kitap başlarında güzel, süslü ve konunun adını belirten şekilde yapılmıştır. Hizip güllerinden şekil olarak birbirine benzeyenler varsa da son derece zengin ve çok çeşitlidir. Diğer bir buluş küçük noktalardır. Özellikle renklerin yoğun olduğu yerlerde renkleri hafifletmek için üç nokta kullanılır. Buna Batı yazmalarında da rastlanmaktadır(80).

Selçuklu tezhiplerinde başlık ve tam sayfa tezhibinde tığ yok denecek kadar azdır. Tezhiplerin çoğunda yoktur. Olanlarda çok seyrek düz çizgiler veya küçük çıkmalar şeklindedir. Madalyonlarda ise Selçuklu münhanilerinin birleştikleri noktalarda çok seyrek olarak yapılan mavi tığlar, basit çizgiler veya küçük yuvarlaklar halindedir.

Tezhibi Anadolu'ya getiren Selçuklular stilize edilmiş hayvan motifleriyle bezeli rumi üslûbunu geliştirmişlerdir. Selçuklu tezhibi birbirine geçme geometrik şekillerden oluşur. Bu şekillerin içleri de kıvrık dal, rumi ve yaprak motifleriyle doldurulmuş olup, etraflarına çok karmaşık geometrik geçme motifli bordürler dolanır. Bunlarda genellikle zemin altın olup, üzerine farklı tonda altın, koyu mavi, kırmızı, yeşil, mavi, kahverengi desenler yapılır. Selçuklu tezhipçiliği Harput, Musul, Konya-Karaman'daki atölyelerde ve kitaba önem veren sultan ve emirlerin konaklarında gelişmiştir. Sanatçılar yapılanları taklit etmekle yetinmemişler, yetenek ve zevklerine göre kendilerinden pek çok şey katarak yenilikler yaratmışlardır. XII. yüzyıla ait Kur'an süslemeleri stuko dekorlarına benzediği gibi, Bizans ve Kopt cildleriyle de benzerlik gösterir. Çinilerde yazılar perdahlı zemine, süslemede yaldız üzerine yazılır. Örgü motifi ve arabeskler hem keramikte, hem de maden işlerinde de kullanılmıştır.

79- Yıldız Demiriz - **Kitap Süslemesinde Gül**, İlgi, Sayı 32 Kasım 1981, s 30
80- Richard Ettinghausen - Aynı eser, s 1950

Anadolu'da yapıldığı düşünülen XIII. yüzyıla ait bazı tarihli ve tarihsiz yazmalar, sayıları az da olsa bu gün çeşitli kütüphanelere dağılmış şekildedir. Bunlarda başlıklar altınla ve iri olarak yazılmış, tahrirlenmiş ve bir çerçeve içine alınmıştır. Bu bölümlerdeki süslemelerde lâcivert, beyaz, kahverengiye çalan bir kırmızı en çok kullanılan renkler olup, rumi, palmet ve geçmelerle, geometrik motiflerden oluşan basit bir süsleme yazının zeminini doldurmaktadır. İşçilik bu dönem eserlerinde oldukça kabadır.

ÖRNEKLER

ÖRNEK-9 - Topkapı Sarayı Kütüphanesi H.S. 89 numaralı yazma: Selçuklu hükümdarı Tuğrul Bey'in veziri Abul Kasım Ali b. Abdullah b. Hüseynî el Bağdadî tarafından istinsah edilmiş olup 412H/1021-1022 M tarihlidir. Sülüs ile yazılmış bu kitabın zahriye kısmında ilk iki sayfası geometrik tezyinatlıdır. Kaba, mat bir yaldızla yapılmış olup üzerine geometrik yıldız geçmelerle desen yapılmıştır. Çok az mavi, kırmızı ve yeşil renk kullanılmıştır. Duraklar yaldız ve kırmızı ile, sûre başları ve hizip v.s. gülleri aynı tezhiple süslenmiştir.

ÖRNEK-10 - Topkapı Sarayı Kütüphanesi Y. 898 numaralı cüz: Harekeli nesih yazı ile yazılmış 51 yapraklı bir cüzdür. XII. veya XIII. yüzyıla ait. İlk sayfasında parlak yaldız üzerine geometrik tezyinat görülür. Ortada bir yıldızdan dört yana doğru üçgen ve dörtgen olarak uzanan değişik geometrik şekiller içindeki küçük dairelerin içleri yıldız motifleri ile doldurulmuştur. Köşelerdeki şekillerin içinde zemin lâciverttir. Etrafını altından bir zencerek bordür çevirir. Karşı sayfa, altın cedvel içine zerefşan olarak boş bırakılmıştır. Yazıların tamamı altın yaldızla yazılmış olup, sayfa yanlarına lâcivertli güller yerleştirilmiştir.

ÖRNEK-11 - Topkapı Sarayı Kütüphanesi E.H.12 numaralı cüz: XII. veya XIII. yüzyılda yapıldığı zannedilen bu eser hareketi kûfi yazı ile yazılmış olup, Zahriyede tam iki sayfa tezhipli süslemeye sahiptir. Rumi ve geçmelerden oluşan bezeme içinde az miktarda mavi ve kahverengi ile altın kullanılmıştır. Sayfaların etrafı münhanilerden bir bordürle çevrilmiştir. Sayfanın biri geometrik, diğeri kûfili bezemelidir. Yazıların araları sepya ve mavi renkli arabesk tezyinatla doldurulmuştcur. Sayfa kenarları zencerek bordürlüdür.

ÖRNEK-12 - Topkapı Sarayı Kütüphanesi K. 416 numaralı Kur'an: XIV. yüzyılın ikinci yarısında istinsah edilmiştir. Selçuklu üslûbunda zahriyede tek sayfa müzehhiptir. Geometrik seçmelerin etrafı mavi ve yeşile boyanmış olup çok az renk kullanılmıştır. Bordürde zemin lâcivert üzerine yazılı bir friz dolanır. Sûre başları ve güller de aynı üslûpta tezhiplenmiştir. Etrafını üç bordür çevirir: yazılı, geçmeli ve hafif boyalı bordür.

ÖRNEK-13 - Topkapı Sarayı Kütüphanesi S.K.E.H. 42 numarai Kur'an: Kûfi hatla yazılmış olup Hattâtı ve müzehhibi Ebubekir Ahmed b. Abdullah el Gaznevî'dir. 573 h/1177 M tarihinde istinsah edilmiş olan bu eserde İran Selçukî yazısı ile kalın iri kûfi yazısı kullanılmıştır. Baştan yedi sayfa tezhipli olup mat altınla yapılmış donuk görüntülüdür. İlk sayfa dört dilimli bir madalyon şeklindedir ve ortasında kitabesi vardır. İkinci ve üçüncü sayfalar siyah zemin üzerine sülüs yazılı, etrafı altından geçmeli geniş bir bordür ile çevrelenmiştir. Dört ve beşinci sayfaları tam sayfa tezhiplenmiş, ortada birbiri içine geçmiş iki dilimli madalyon etrafında geniş geçme bir bordür dolanır. Çok seyrek olarak lâcivert renk aralara serpiştirilmiştir. Sûre başları, secde gülleri, noktalar altınla yapılmış, çok az renk kullanılmıştır.

ÖRNEK-14 - Topkapı Sarayı Kütüphanesi R.9 numaralı Kur'an: Kûfi yazılı İran Selçuklu eseri olup XII. yüzyıla aittir. Mahmud b. Muhammed Rıza tarafından istinsah edilmiştir. Zahriyede çift sayfa tezhip süsleme görülmektedir. Kare içine yerleştirilmiş madalyon şeklinde bir kompozisyonu vardır. Madalyonun alt ve üstünde yer alan dikdörtgen bölmelerin etrafı geniş bir bordürle çevrilmiştir. Soluk kırmızı, mavi ve yeşille renklendirilmiştir. Sayfaların etrafı altında cedvellenmiş olup sûre, hizip, secde v.s. gülleri de aynı üslûpta tezhiplenmiştir.

ÖRNEK-15 - Süleymaniye kütüphanesi, Lala İsmail bölümü 323 numarada kayıtlı yazma:
İkdü'l Cuman fi Tarihi-i Ehli'z zaman adlı bu kitap Aynî, Bedreddin Muhammed b. Ahmed (762-855 H) tarafından yazılmıştır. Talik yazılı olan bu kitabın serlevhası tezhiplidir. İlk sayfanın yarısını kaplayan başlık kısmı iki kısımdır. Alttaki dikdörtgen kısmının etrafında dalgalı, zencerekli, mavili olmak üzere üç ayrı bordürle çevrelenmiş olup aralarına kırmızı altınla iplik-

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org


وجزيل ثوابه ويخصّنا بخصيصي زمرة نبينا وجماعته ويحشرنا
في الرعيل الاول واهل الباب الايمن من اهل شفاعته
ونحمده تعالى على ما هدى اليه من جمعه والهم وفتح البصيرة
لدرك حقايق ما اودعناه وفهم ونستعيذه جل
اسمه من دعاء لا يسمع وعلم لا ينفع وعمل لا يرفع
فهو الجواد الذى لا يخيّب من امله ولا ينتصر
من خذله ولا يرد دعوة القاصدين
ولا يصلح عمل المفسدين وهو
حسبنا ونعم الوكيل وصلى
الله على نبيّه سيّدنا
محمد خاتم النبيين وسلم تسليما كثيرا كمل الديوان المبارك
بحمد الله تعالى وتوفيقه على يد افقر الورى
المحتاج الى رحمة ربه يوسف الزهدى
خادم الفقرا بمولوخانه بشكطاش
فى اواخر ذى القعده على
الصباح الذى هو من
شهور سنة ثمان
وتسعين ومايه
والف

RESİM-18

Süleymaniye Kütüphanesi, Halet efendi bölümü, 55 katalog numaralı yazma. Al Yahsûbî, Abu'l-Fazl İyaz b. Musa'nın Aş Şifa bi-Ta'rif hukuk-el Mustafa adını taşıyan hadis kitabı. 1198H/1783 M tarihinde istinsah edilmiş olan bu kitap arapça olarak Yusuf el Zühdü tarafından yazılmıştır. Kitabın son kısmındaki şikâf halkâr tezhibi son dönem özelliği göstermektedir.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

çekilmiştir. Üç kısmı mihrabiye şeklinde, ucu kırmızı ve mavi tığlarla bitmektedir. Tezhipli kısmın içinde ortası motifsiz altından dilimli bir şemse motifi vardır. Etrafı kırmızı ve pembe ile tahrirlenmiştir. Alt köşebendler yakut kırmızısı üzerine altın rumi ve ince dallarla bezenmiş, şemse ve köşebendlerin dışında kalan kısımlar ise lâcivert zemin üzerine beyaz, pembe, sarı ve mavi pencberkler ile aralarında altın berk, kıvrık dal ve rumilerden oluşan çok zarif ince oya gibi bir desen gösterir. Aralarda az miktarda kiremit renkli çiçeklere de rastlanır.

ÖRNEK-16 - Süleymaniye kütüphanesi, Karaçelebizade bölümü 284 numaralı yazma:
Mir'at-üz Zaman adlı Arapça nesih ile yazılmış bu kitabın yazarı Sıbt İbnü'l Cevzi Ebu'l Muzaffer Yusuf'tur (- 654 H). İstinsal tarihi 972 H olan bu kitabın zahriye kısmı tezhiplidir. Çok sade bir örnektir. Altının yanında lâcivert ve beyaz renk kullanılmış olup etrafı cedvedlenmiştir. Üstte dikdörtgen bir bölme içinde nesih yazı ile besmele yazılmış, etrafına önce lâcivertle sonra altınla cedvel çekilmiştir. Dikdörtgenin köşelerine birer iki palmet motifi yerleştirilmiştir. Alt kısmın tam ortasına bir şemse yerleştirilmiştir. Şemsenin içindeki nesih yazının etrafı sekiz dilime ayrılmış olup dilimlerin içine sıra ile lâcivert üzerine altınla yapılmış palmet motifi ile kahverengi üzerine altınla yapılmış palmet motifi yerleştirilmiştir. Bu kısmın dört köşesinde köşebendler içinde lâcivert üzerine altınla iri palmet motifi ve ince dallarla bezeme görülür. Şemsenin etrafında ve üst kısımdaki dikdörtgenin üstünde tığ motifleri yer alır.

ÖRNEK-17 - Süleymaniye kütüphanesi, Fatih bölümünde 4307 numarada kayıtlı yazma:
Cami'ut-Tevârih adlı bu eser Farsça talik ile yazılmıştır. Yazarı Hasan Yezdî olup istinsah tarihi bilinmiyor. Eserin zahriye kısmında karşılıklı sayfalarda tezhip süsleme görülmektedir. İki sayfanın bezemeleri hemen hemen birbirinin aynıdır. Yazının ve motiflerin arasındaki zencerek bordürler süslemeleri birbirinden ayırmakta, sayfayı dikdörtgen parçalara da bölmektedir. Sayfanın alt ve üst kısmındaki dikdörtgenlerin ortasında beyazla yazılmış kûfi yazıda kitabın adı belirtilmiştir. Bu kısmın zemini lâcivert üzerine altın ve yeşille yapılmış Selçuklu tezhibinin tipik süslemesi olan kıvrık dallı rumilerden oluşur. Yanlarda ise yarım daireler içinde lâcivert üzerine altın ve toprak renkli aynı kıvrık dallı rumi süslemeler görülür. Yanlardaki uzunlamasına dikdörtgenlerin içine mekik şeklinde etrafı dilimli üçer madalyon yerleştirilmiştir. Bunlardan ortadaki madalyon siyah zemin üzerine beyaz ve altın rumilerle, yanlardaki ise lâcivert zemin altın rumi ve kıvrık dal desenlidir. Etrafları ise altın üzerine pastel renkli çiçek ve dallarla doldurulmuştur. Bordürlerinde lâcivert üzerine siyah ve kiremit kırmızısı palmetler yer alır, ince mavi tığlar sayfanın üç yanını çevreler. Başlıklarda ve iri palmetlerin içlerinde az miktarda siyah kullanılmıştır.

ÖRNEK-18 - Süleymaniye kütüphanesi, Lala İsmail Bölümü 316 numaralı yazma:
Devletşah b. Alâüddevle Bahtişah (- 913 H) tarafından yazılmış Tezkiretü'ş-Şu'ara adlı kitabın istinsah tarihi 892 H'dir. Farsça talik ile yazılmış kitabın serlevha kısmında tezhibi vardır. Alt kısmı dikdörtgen, üst kısmı üçgen bir mihrabiye şeklindedir. Mihrabın etrafı altınla lâcivert üzerine dilimli olarak tahrirlenmiş, yukarı doğru çok ince tığlarla bitmektedir. Mihrabiye kısmının ortasında ikinci bir üçgen şekil içinde ortada altın üzerine mavi, yanlarda kırmızı hatayi motifleri, aralarında da kıvrık dallar yer alır. Dikdörtgen kısmın tam ortasında desensiz altınla yapılmış bir şemse motifi yer alır. Bunun etrafında kiremit rengi tahrir çekilmiştir. Yanlardaki çeyrek şemselerin uçları sivri olarak biter. Boşluklara lâcivert üzerine sarı, mavi, kiremit rengi rumi ve dal motifleri yerleştirilmiştir. Çeyrek şemselerin içlerinde uçları sayfa kenarında birleşen kiremit renkli çift rumilerin ortasında altın üzerine mavi ve mor renkli pençberk motifleri görülür. Dikdörtgenin etrafı kiremit rengi ile cedvellenmiştir. Bu kısmın hemen altında daha dar ikinci bir dikdörtgen yer alır. Ortasında yazı yanlarda da simetrik yerleştirilmiş çiçek motifleri vardır.

ÖRNEK-19 - Süleymaniye kütüphanesi, Ayasofya bölümünde 2984 numaralı yazma:
Burhaneddin Ebu Nasr b. Mes'ud el-Anevî (H 563-) tarafından yazılmış, Enisü'l Kulûb adını taşıyan bu kitap nesih ve talik kırması, Farsça bir kitaptır. İlk beş sayfasında zengin tezhip süsleme vardır. İlk iki sayfada oval kompozisyon, üç ve dördüncü sayfalarda tam sayfa levha tezhip, beşinci sayfanın da alt ve üst kısımlarında tezhip süsleme görülür.

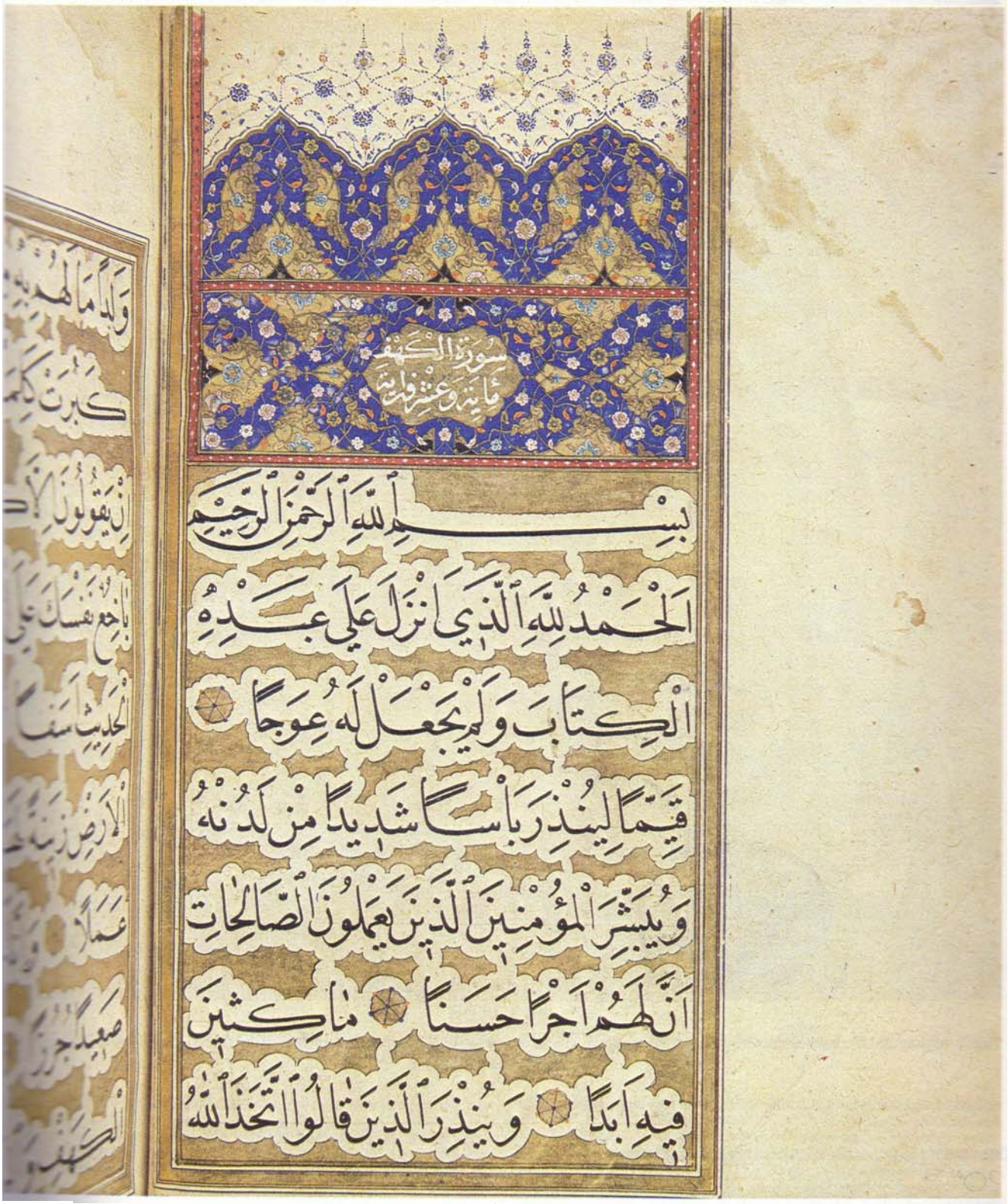
Zahriye kısmındaki oval şemse motiflerinin iç sıvama altından ve dekorsuzdur. Etrafında ise dört ayrı örnekle bezenmiş bordür yer alır. Birinci bordür altın zemin üzerine çok ince siyah çizgilerle tipik bir Selçuklu motifinden oluşmaktadır. Bu geniş olan birinci bordürü bezemesiz altın bir şerit takip eder. Üçüncü beyaz renkte ince geçme motiflerle şekillenirken en dışta Selçuklu Münhanilerinden meydana gelen bordürde onbir motif lâcivert, onbir motif yeşil olarak boyanmıştır. Şemsenin iki ucunda ve yanlarda iplik şeklinde motiflerle çevrelenmiştir. 3. ve 4. sayfalar tamamen altın üzerine çok az lâcivert kullanılarak ince siyah çizgilerle süslenmiştir. Sayfaların ortalarında altıgen şeklinde ve yuvarlak dilimli şemselerin içlerinde nesih yazılar vardır. Şemsenin etrafı geniş bir çizgi şeklinde altınla çevrelenmiştir. Altıgen şekille bu altın çizgi arasında kalan boşluklar lâcivert üzerine altınla kıvrık dal ve rumilerle doldurulmuştur. Bunların etrafını da geniş bir bordür dolanır. Geçme motifli olan bu bordürün aralarına altın iplik çekilmiştir.

ÖRNEK-20 - Süleymaniye kütüphanesi, Ayasofya 3596 numaralı yazma: Mehmed b. Ahmed b. Mahmud tarafından yazılmış, Atansuknâme-i İlhan Der ûlum-ı Hatâî adını taşıyan Farsça, nesih ile yazılmış bir kitaptır. Zahriye kısmında yuvarlak büyük bir madalyon şeklinde tezhibi vardır. Madalyonun tam ortasındaki daire içinde yazarı ve kim için yazıldığı belirtilmiştir. Bu dairenin etrafını iki yanı altınla tahrirlenmiş, beyaz çok ince geçme motifli, altı dilimli bir kuşak dolanır. Daha sonra üst kısımları düz yanları yuvarlak kavisli birbiri içine geçmiş dörder dilimli daha büyük halka gelir. Dört dilimli halkalardan birinin ortasında kırmızı düz şerit, diğerinde beyaz kullanılmış olup etrafları iki taraftan altınla tahrirlenmiştir. Bu geometrik desenli kısmın ortası düz, beyaz ve motifsiz olarak bırakılmıştır. Dilimlerin kesiştikleri bölümlerin arası siyah zemin üzerine beyaz ince dallar ve üzerinde kırmızı noktalar bulunan beyaz dörtlü çiçeklerle bezenmiştir. En dışta ise geniş bir bordür şeklinde Selçuklu tipik süslemesi olan kuş gagası şeklinde rumiler kıvrık dallar arasında girift bir şekilde yerleştirilmiştir. Zeminde kimi yerde lâcivert lekeler olmakla birlikte toprak rengi hakim, desenler ise altınla şekillendirilmiştir. Motiflerde serpme olarak kırmızı da kullanılmış ve bütün motiflerin etrafı çok ince siyahla tahrirlenmiştir.

ÖRNEK-21 - Süleymaniye kütüphanesi, Yenicami 274 numaralı yazma: Kalabazî Ebu Bekir Muhammed İbrahim'in eseri olup, Melami'l Hadisi'l Mustafaviye ve Melami'l Ahbari'l Mahbub adını taşıyan bir hadis ilk sayfada ve karşı sayfasında tezhibi vardır. Metnin ve tezhipli kısmın etrafı zencerek motifli bir bordür ile çevrilmiştir. Sayfanın tezhipli kısmı ikiye ayrılmıştır. Üst kısım daha dar bir dikdörtgen şeklinde düzenlenmiş ortasında da mekik şeklinde bir madalyon yerleştirilmiştir. Madalyonun zemini mavi, yeşil ve kahverengi karışımı, üzerindeki yazılar ise beyazdır. Madalyonun iki yanında tam simetrik olarak yerleştirilmiş kıvrık dallı rumi motifleri köşelerde daha büyük rumilere dönüşür. Bu simetrik motiflerin iki yanında dörder motiften oluşan geçme motifler ile ortalarında yeşil dört yapraklı çiçekler yer alır. Kahverengi zemin üzerine altın ve az miktarda yeşil renk kullanarak yapılan süsleme parlatılmamıştır. Donuk bir görüntüsü vardır. Bu kısmın altında kırmızı ile cedvellenmiş daha büyük bir dikdörtgenin içi geniş siyah çizgilerle karelere bölünmüş, bunların üzerleri birbiri içine geçen eşit büyüklükte dairelerle doldurulmuştur. Aradaki boşluklar beyaz olup siyah kalın çizgileri de beyazla tahrirlenmiş olduğu görülür. Bu motiflerin altında siyah rumiler kûfi karakteri göstermektedir. Metin kısmından sonra sayfa yukardaki gibi aynı kıvrık dallı rumilerle bezenmiştir. Bordür kısmın iki yanına mavi ile iplik çekilmiştir. Sayfanın yan tarafında altın yaldızla yapılmış, ortası iri rumi motifli bir gül vardır. Daha aşağıda ise uçları tığ şeklinde biten bir motif daha yer alır. Karşı sayfada siyah geometrik desenli kısmın dışında tüm bezeme ilk sayfa ile aynı özellikleri gösterir. Burada gördüğümüz Selçuklu tezhibinde çizgilerin kûfi karakter göstermesi bu dönemin bir özelliği olarak nitelenebilir.

ÖRNEK-22 - Süleymaniye kütüphanesi, Damat İbrahim Paşa Bölümü 919 numaralı yazma:
Hafız-ı Ebrû (- 834H) tarafından yazılmış, Zebbütü't-Tevarih adını taşıyan bu eser Farsçadır. Talik ile yazılmış, Damat İbrahim Paşa Vakıf mührünü taşımaktadır. Zahriye kısmında büyük oval mekik şeklinde bir şemse ile etrafı çok zarif tığlardan oluşan tezhibi vardır. Selçuklu tezhipleri içinde en zarif ve ince desene sahip olan bu eserin serlevhasında ve risalelerinin başlıklarında da tezhipleri vardır. Zahriye kısmındaki şemsenin içindeki desenler altından zencerek motifi ile iki kısma ayrılmıştır. Zencerek motifinin içinde kalan desenler daha ince ve küçük, dışındakiler ise biraz daha irice yapılmıştır. Bu şemsenin ortasında kenarları üç dilimli dikdörtgen bir bölüm yer alır. Altın üzerine ortada mavi bir rozet çiçeği, yanlarda yeşil yaprak ve kırmızı çiçek motifleri ile bezenmiştir. Dikdörtgen kısmın alt ve üstünde simetrik olarak yerleştirilmiş dilimli madalyonların kenarları ve içlerinde karşılıklı gelmiş yarım rumiler yeşil ile boyanmış, araları siyahla doldurulmuştur. Ortadaki dikdörtgenin ve dilimli madalyonların dışında kalan kısımlar lâcivert üzerine altın iplikli rumiler ve mimik çiçeklerle bezenmiştir. Geçme motifin dışında kalan kısımdan tığlara kadar olan bölümde motifler yine lâcivert zemin zerine altınla çok ince kıvrık dallar ve rumilerle yeşil üzerine altınlı, siyah üzerine beyaz kıvrık dal ve rumi motifli olmak üzere simetrik olarak yerleştirilmiş dilimli küçük madalyonlardan oluşmaktadır. Serlevha tez-

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



RESİM-19

Süleymaniye Kütüphanesi, Halet efendi bölümü, 8 katalog numaralı Kur'an'ın senlevha tezhibi. XVIII. yüzyıla ait.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



RESİM-20

Bursa İnebey Medresesi, Ulucami bölümü 21 katalog numaralı Kur'an-ı Kerim. Zahriye kısmında son devir özellikleri gösteren nefis bir tezhip. XVIII. yüzyıla ait.

hibinde de zahriye kısmında görülen bezemenin hemen aynı görülmektedir.

ÖRNEK-23- Süleymaniye kütüphanesi, Damat İbrahim Paşa bölümü 900 numarada kayıtlı yazma:
Yazarı Gıyaseddin Muhammed b. Muhammedin Muhammed-i Hüseyhî-Şirazî 5942 H) olan kitabın adı Habibü's-Siyer fi Ahbar Efradî'l-Beşer'dir. 927-930 H yılında istinsah edilmiş, Farsça talih ve nesih ile yazılmıştır.

Kitabın başlık kısmında tezhibi vardır. Bütün sayfalarında olduğu gibi bu ilk sayfası da altınla cedvellenmiştir. Tezhibi Konya tezhibi üslûbundadır.Altın üzerine pembe, yeşil ve yakut kırmızısı ile lâcivert renkler kullanılmıştır. Başlık bir dikdörtgen kısım ile üçgen bir mihrabiyeden oluşur. İki kısım birbirinden altın zencerek motifi ile ayrılır. Mihrabiye kısmı dilimli olarak yukarı doğru daralarak mavi ince çiçekli tığlarla biter. Mihrabiyenin içi ince kıvrık dallar ve aralarında yeşil, pembe ve kiremit kırmızısı pençberklerle bezenmiştir. Bu kısmın tam ortasında simetrik olarak zencerek motifine bitişik yerleştirilmiş lâcivert üzerine pembe pençberk, berk ve altınlı kıvrık dallar yerleştirilmiştir. Çok ince desenli zarif bir örnek olan bu tezhibin dikdörtgen kısmında ise ortası düz desensiz altın olup yanları pembe pençberk motifleri ile küçük ve yeşil yapraklarla bezenmiştir. Diktörtgenin etrafı, ortaları be-

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



RESİM-21

Bursa İnebey Medresesi, Uluca bölümü 27 katalog numaralı Kur'an'ın zahriye kısmındaki son devir özellikleri gösteren tezhibi. XVIII. yüzyıla ait.

yazılı mavi bir bordür ile çevrelenmiştir.

ÖRNEK-24 - Süleymaniye kütüphanesi, Fatih bölümü 4309 numaralı yazma: Cemâleddin Muhammed el-Avfî'nin eseri olan bu kitabın adı Cevâmi'ul Hikâyat ve Levâmi'ür-Rivâyât'dır. Farsça nesih ile 723H tarihinde istinsah edilmiştir.

Zahriye sayfasında tipik bir Selçuklu tezhibi ile süslenmiştir. Ortada büyük bir madalyon, altta ve üstte uçları yuvarlatılmış dörtgenlerden oluşan bir kompozisyon görülür. Madalyonun ortası desensiz, etrafı beyaz üzerine siyah (artı) şeklinde desenli ince bir bordürle çevrilmiş, daha dışarda aynı desenden dilimli ikinci bir bordür yer alır. Bunu da düz beyazlı üçüncü bordür takip eder. Dilimli kısmın içine altın üzerine siyah ince çizgilerle çiçek motifleri sıralanmakta, en dışta ise Selçuk Münnanilerinden bir kuşak dolanmaktadır. Münhanilerin uçları tığlarla bitirilmiştir. Alt ve üstteki dörtgenlerin etrafında beyaz ince geçme motifli bir bordür ve bunun dışında küçük yuvarlak halkalardan oluşan bir kuşak yer alır. Ortalarındaki nesih yazılar altın üzerine beyazla yazılmıştır. Dörtgenin yuvarlatılmış köşelerinde, daireler içinde iri yapraklı çiçek motifleri mavi ve zeytin yeşili üzerine ortaları beyaz ve açık sarılı, siyah tahrirli çiçeklerle doldurulmuştur.

İkinci ve üçüncü sayfaların etrafları yine altın üzerine yanlarda zencerek

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

motifli geçmelerle, altta ve üstte köşelerde siyah çizgili iri çiçeklerle bezenmiş, ortalarına da uçları üçgen şeklinde biten dikdörtgenler içine nesih yazılar yazılmıştır. Sayfaların alt ve üst yanlarında altınlı güller, ortalarda da üçgenler içinde çift kanat rumili desenler yapılmıştır. Boşluklar açık mavi ile boyanmış, durak yerleri de altın noktalarla tezhiplenmiştir.

ÖRNEK-25 - Süleymaniye kütüphanesi, Fatih bölümü 4140 numaralı yazma:
Murtaza Ebu'l Kasım Ali b. Tahir'in Nehcü'l Belâga adlı bu eseri Arapça nesih ile 678 H tarihinde istinsah edilmiştir. Kitabın ilk üç sayfasında tezhibi vardır. Ayrıca durak yerlerinde altın üzerine siyahla yapılmış çiçek şeklinde noktalar kullanılmıştır. Zahriye kısmının ilk sayfasında ortada yuvarlak bir madalyon ile altta ve üstte uçları yuvarlatılmış dörtgen kompozisyonunda tezhip yapılmıştır. Madalyonun ortasında altın üzerine siyah la nesih yazı yer alır. Etrafı beyaz üzerine siyah noktalardan oluşan bir bordürle çevrilmiştir. Bunun etrafını da uçları tığlarla biten altın ve açık kahverengi ile yapılmış tipik bir Selçuklu geçme motifi dolanmaktadır. Madalyonun alt ve üstündeki dörtgenler içinde altın üzerine beyazla yazılmış nesih yazılar ile etrafında kuş gagalarına benzeyen bir süsleme şeridi yer alır.
İkinci ve üçüncü sayfalarında da tezhibi bulunur. Altın üzerine beyazla kûfi yazılar üst kısmında yer alır. Siyah girift dallar ve rumilerle bezenmiş olup desenlerin etrafını zencerek motifi çevreler. Sayfaların ortasında siyahla nesih yazılar yer alır. Yazının zemini belli belirsiz ince sarı ile bulut motifleriyle bezenmişti. Sayfanın yan taraflarında ortaya gelen kısımda üzeri altın ve kahverengi girift rumilerden oluşan üçgen motifler bulunur.

ÖRNEK-26 - Süleymaniye kütüphanesi, Ayasofya 3617 numaralı yazma:
Cürcanî Zeyneddin İsmail'in Zahire-i Harzemşahî adlı Farsça eseridir. Nesih ile 689H/1290M tarihinde istinsah edilmiştir, hattâtı Ali bin Muhammed'dir.
Zahriye kısmında güzel bir tezhibi vardır. Sayfanın ortasında büyük bir şemse, altta ve üstte uçları yuvarlatılmış ince uzun dörtgenlerden meydana gelen bir kompozisyon uygulanmıştır. Dörtgenlerin uçları tığlarla bitmektedir. Şemsenin ortasında altın zemin üzerine nesih yazı, aralarda da az miktarda bordo kullanılarak yapılmış rumi ve kıvrık dallar yer alır. Etrafını birbiri içine geçmiş beş dilimli zencerek motifi dolanır. Dilimler arasında kalan kısımlar mavi, kırmızı, yeşil ile küçük motiflerle doldurulmuştur. Şemsenin dış tarafında da siyah ile yapılmış ince tığlar yer alır. Tığlarla geçme dilimler arasında kırmızı, mavi, yeşil ve beyaz renklerle yuvarlak motiflerden oluşan bir münhanili kuşak dolanır. Dikdörtgenlerin etrafında da benzer bir süsleme yer alır. İç kısımlarında ise ortaları mavi, beyaz olarak desenlenmiş hatayilerin yer aldığı üç yuvarlak motif ile bunların arasında içleri siyah zemin üzerine yeşil ve beyaz kıvrık dal ve rumiler görülür. Etrafı beyazla çevrelenmiş ikişer dörtgen şekillerin etrafını birbiri içine geçme sepet örgüsü motifi hiç boşluk bırakmayacak şekilde doldurmuştur.

ÖRNEK-27 - Süleymaniye kütüphanesi, Fatih Bölümü 315 numaralı el yazması:
Fahrurrâzî Fahreddin Ebû Abdullah Muhammed b. Ömer (544-606 H)'in Mefatihu'l Gayb adlı eseri Arapça nesih ile yazılmıştır. Zahriyede çift sayfa levha tezhip görülür. Sayfaların ortasında yazılı metin kısımları yer alır. Bunun alt ve üstünde dörtgenler içinde tezhip vardır. Bu dörtgenlerin etrafı zencerek motifli bir bordürle çevrilmiştir. Bunu daha ince ikinci bir bordür takip eder. Bu ince bordür etrafına beyazla iplik çekilmiştir. Ortalarda düğüm şeklinde birbirine dolanmıştır. Dörtgenlerin içinde çift kanatlı iri rumiler, kıvrık dallar üzerinde helezoni bir çizgi üzerinde simetrik şekilde düzenlenmiştir. Zemin soluk bir lâcivert olup tüm motifler ve zencerekli bordürler altındandır. İki sayfanın bezemesi aynı özellikleri gösterir. Sayfaların yanlarında alt ve üstte altın üzerine ince siyah çizgilerle rumi motifli yuvarlak madalyonlar yer alır. Bunların ortasında dört yönde sivri dilimli bir motif bulunur. Bunun içi yine çift rumilerin karşılıklı gelmesiyle oluşmuş motiflerle bezenmiş, etrafına ise mavi ve beyaz renklerden Selçuklu münhanilerinden bir bordür dolanmıştır. Üç büyük madalyon arasında altınlı iki gülçe motifi daha küçük olarak yapılmıştır.

ÖRNEK-28 - Süleymaniye kütüphanesi, Ayasofya bölümü 3068 numaralı yazma: Ibnü'l Esir İzzeddin Ali b. Muhammed (- 630 H)'in Kâmil fi't Tarih adlı Arapça eseri, nesih ile yazılmıştır.
Zahriye kısmında tek sayfa üzerinde altın geçmelerden oluşan tezhibi vardır. Ortada iki dilimli bir madalyon, altta ve üstte uçları yuvarlatılmış dörtgenlerin etrafında tipik Selçuklu geçmelerinden ibaret olan bir bordür kuşağı yer alır. Orta kısmı alt ve üst dörtgenlerle bağlantısı bu geçme şeritlerin aralarında oluşturduğu düğümlerle sağlanır. Düğümlerin ortalarına altından ortası lâcivert iri noktaları olan münhani motifleri yerleştirilmiştir. Ortadaki iki dilimli madalyonun iç kısmında dört dilimli bir geçme şerit ile dilimler arasına altın üzerine ince siyah çizgilerle bir münhani kuşak yerleştirilmiştir. Bu üç kısım içinde de nesih ile yazılmış yazılar yer alır.

ÖRNEK-29 - Süleymaniye kütüphanesi, Esad Efendi bölümü 2629 numaralı yazma:
Hüsrev-Ed Dehlevî (- 725) tarafından yazılmış Divan-ı Hüsrev adlı bu eser 895 H tarihinde istinsah edilmiştir. Talik ile yazılmıştır. Zahriye kısmında tek sayfada madalyon kompozisyonlu tezhibi vardır. Madalyonun ortası ince mavi bordürle sekiz yuvarlak dilime ayrılmış, karşılıklı dört dilimin uçlarına eş büyüklükte mavi bordürlü daireler yerleştirilmiştir. Dairelerin üzerleri altın zemine yazılarla doldurulmuştur. Bu motiflerin araları koyu lâcivert üzerine ortada yeşil bileşik rumi, bunların içleri ise kahverengi, yanları altından dal ve rumilerle doldurulmuştur. Bu kısmın etrafını ince ikinci mavi bir bordür çevreler. Eşit aralıkta dört küçük düğümle daireler meydana getirir. Bu küçük dairelerin içinde zemin siyah, ortadaki çiçekler beyaz, beyaz yapraklar da altındandır. Dairelerin araları yine lâcivert üzerine altından kıvrık dallar ve turuncu, yeşil, soluk eflâtun yıldız çiçekleri ile bezenmiştir. Bu kısmın etrafında tekrar mavi bir ince bordür, daha dışta da altın üzerine Selçuklu münhanilerinden geniş bir bordür çevreler.
İkinci ve üçüncü sayfalarda sayfa kenarları şikâf halkârla, çiçek ve yaprak motifleri ile bezenmiş olup yazıların satır araları da altındır. Serlevhada dikdörtgen şeklinde çok ince süslü bir tezhibi görülmektedir.

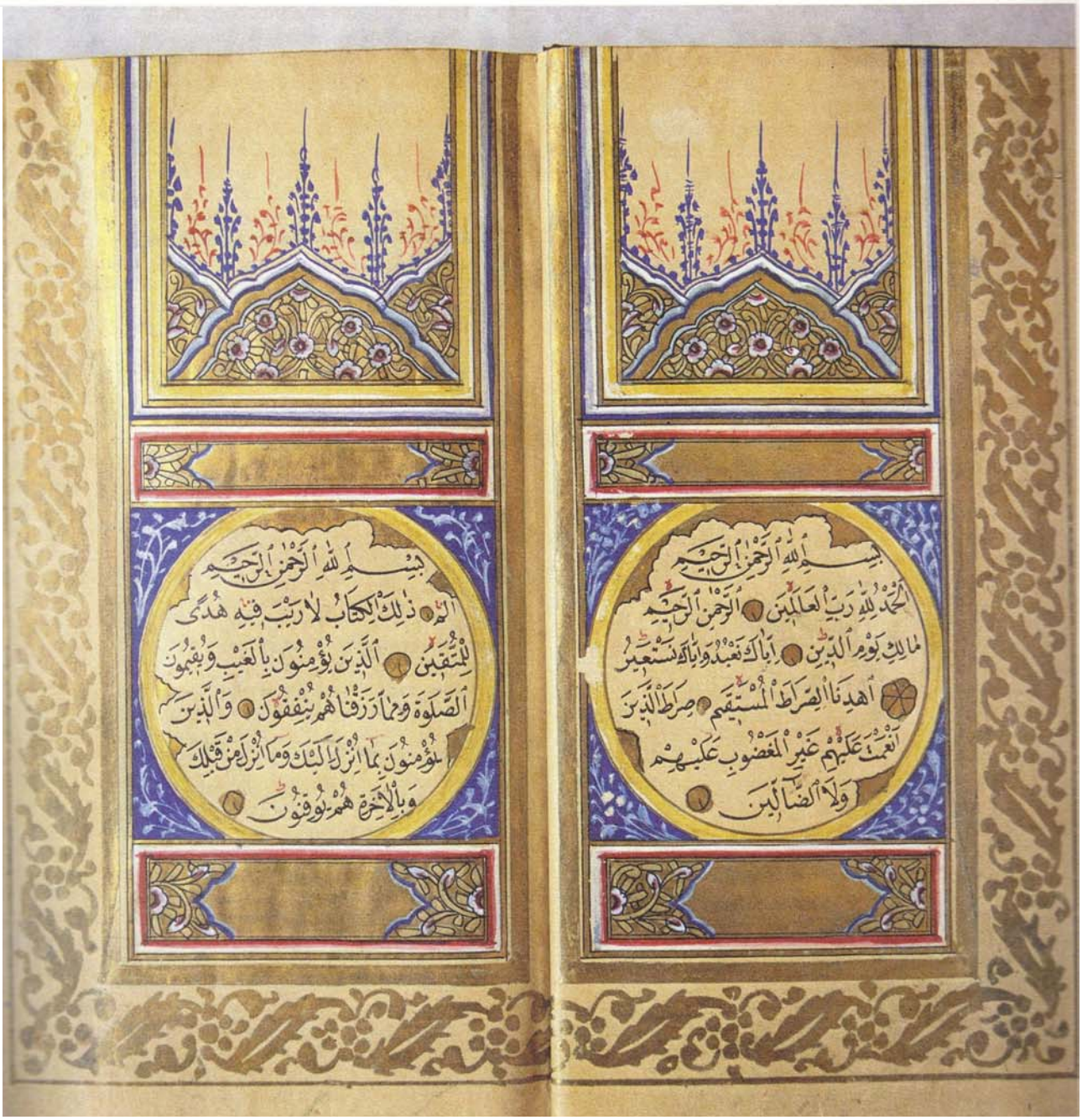
ÖRNEK-30 - Süleymaniye kütüphanesi, Ayasofya 1670 numaralı yazma:
el Malatavî, Musafir b. Nasır'ın Enisü'l Halve ve Celisü'l Salve adlı bu esiri cönk tarafından yazılmış Farsça bir kitaptır. Talik ile yazılan bu eserin Anadolu Beylikler Dönemine ait olduğu bilinmektedir. Tek bir örnekle Anadolu Beylikler devri hakkında hüküm vermek mümkün olmamakla birlikte, Selçuklu geleneğini devam ettirdiği bu örneğe bakarak söylenebilir.
Zahriye kısmında karşılıklı sayfalarda tezhibi olup iki sayfanın süslemeleri birbirinin aynıdır. Dikdörtgen şeklinde düzenlenmiş bir kompozisyon görülür. Sayfaların üst tarafları tığlarla bitmektedir. Sayfanın üst kısmındaki ince uzun dikdörtgenlerin içi lâcivert zemin üzerine yeşil, siyah ve altınla çift kanak rumilerle bezenmiştir. Bu dikdörtgenin altında eş büyüklükte üç tane dört yapraklı yonca şeklinde madalyon yer alır. Bunun içinde açık yeşil zemin üzerinde altınla yazılar, aralarında da rumi motifleri görülür. Madalyonların dışında kalan kısım açık kahverengi zemin üzerine palmet motifleri ile doldurulmuştur. Daha aşağıda ortada büyük dilimli bir şemse motifi bulunur. Ortası lacivert zemin üzerine altın yazılar ile aralarda gri renkli kıvrık dal, rumi motifleri ile bezenmiştir. Şemsenin dışında kalan köşe üçgenlerinde kırmızı zemin üzerine palmet motifleri yerleştirilmiştir. Sayfanın tam ortasındaki şemseli kısmın alt ve üstünde aynı dilimli yonca şekli görülmektedir.

İLK OSMANLI DÖNEMİ TEZHİPLERİ

Selçuklu imparatorluğu zamanından beri her hükümdarın sarayında bir nakışhane bulunduğunu daha önce söylemiştik. Bu gelenek Osmanlı imparatorluğu zamanında da sürmüştür. Osmanlı imparatorluğunun ilk başkentlerinden birisi olan Bursa'daki nakışhane daha sonra Edirne'ye taşınmış, 1453'de Fatih'in İstanbul'u almasından sonra da İstanbul'da yeni sarayda çalışmalarına devam etmiştir. 1451-1461 tarihleri arasında Fatih'in saltanatı sırasında sayısız ve çok güzel eserler yapılmıştır. Sarayındaki kütüphaneye gerçekten büyük itina gösteren Fatih, Arapça ve Farsçayı çok iyi bildiğinden, bu dillerde yazılmış hemen bütün klâsik eserleri en seçkin hattatlara yeniden yazdırmış ve sarayında kurduğu nakışhanede çok itinalı olarak ve birbirinden farklı zengin örneklerle, Anadolu ve Rumeli'de yapılmış olan tezhip geleneğine bağlı kalarak süsletmişti. Üzerleri rumi ve çok çeşitli çiçek motifleri ile nakışlanmış deri kaplarla cildlenerek, kendi özel kütüphanesi için hazırlatılmıştı(81). Bu nakışhanede sadece kitapların istinsahı, tezhibi ve cildleri yapılmakla kalmamış, aynı zamanda çinilerin, halıların, silah ve bütün diğer tezyinatın hazırlanmış olduğu da bilinmektedir. Bütün tezyini süslemenin bir temel esasa göre hazırlanmış olduğu o dönemin değişik alanlardaki tezyinatına bakmakla hemen anlaşılabilir. Bir örnek vermek gerekirse, kitap tezhiplerindeki motif ve renklerle Çinili Köşk'ün çini süslemeleri arasındaki benzerlik gös-

81- A. Süheyl Ünver - **Fatih Devri Hamlelerine Umumi Bakış**, İst., 1953, s 9

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



RESİM-22

Bursa İnebey Medresesi, Uluca bölümü 26 katalog numaralı Kur'an'ın zahriye kısmındaki berki halkarlı tezhibi. XVIII. yüzyıla ait.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

terilebilir. Ancak çinilerde yapıldığı yerin gereği daha büyük motiflerin kullanılmış olduğu görülür(82). İnceleme fırsatı bulabildiğimiz eserlere göre yazı, tezhib, cild, çini, oyma kap, fresk, taş işçiliği, kılıç ve miğfer gibi savaş silahları üzerindeki tezyinat ve resimleri yapan bütün sanatçıların bu nakışhaneye bağlı olarak çalıştıkları ve bir merkezden yönetildikleri anlaşılmaktadır. Nakışhane aynı zamanda Enderunlu sanatçıların yetiştiği bir okul niteliği de taşımaktadır. Düzenli iş bölümü içinde en basit işlerden, en zor olanlarına kadar herkes kendi yeteneği ve becerisi ölçüsünde görev yaparak tam bir uyum içinde çalışmaktadır.

Ondört yaşında iken babası Sultan II. Murad'ın tahtından kendi isteği ile çekilmesi üzerine padişah olan Fatih, güçlü ve ileriyi gören bir hükümdardı. İlk saltanatı sırasında çıkan politik kargaşalar sonucu babasını tekrar tahta dönmeye razı etmiş, kendisi de Manisa valiliğine çekilmişti. Bu ikinci şehzadeliği sırasında kendini tamamen ilme vermiş, seçkin hocalardan dersler alarak müspet ilimler hakkında geniş bilgi sahibi olmuş, dünya görüşü de değişerek genişlemişti. Manisa valiliği sırasında kitaplara olan düşkünlüğü giderek artan Fatih'in bu tutkusu, bütün yaşamı boyunca sürmüştür. Fatih'in dedesi Çelebi Sultan Mehmed ve babası Sultan II. Murad'ın da kitaplara merak ve ilgi duydukları bilinmektedir. Fatih daha Manisa'da şehzadeliği sırasında kendi kütüphanesini kurmuş, tahta geçtikten sonra da babasının kitaplarıyla ve saray nakişhanesinde istinsah ettirdiği kitaplarla kütüphanesini zenginleştirmişti. Bu kitaplar içerik yönünden zengin bilgi kaynakları olduğu gibi, süslemeleri bakımından da o devrin ince sanat zevkini gösteren eşsiz ve çok değerli sanat eserleridir(83).

Her çeşit güzel sanatları seven ve koruyan, gelişmelerine yardımcı olan Fatih devrinde diğer bilim ve sanat dallarında olduğu gibi tezhip sanatında da gelişme olması kaçınılmaz bir durumdur. Selçuklu dönemi tezhiplerinden esinlenerek geliştirilen ve daha çok Türk zevkine uygun, son derece ince ve zarif çizgilerle oluşturularak tezhip sanatında yeni bir sayfa açılmıştır.

Osmanlılar döneminden kalma en eski tezhip örneklerini kesin olarak belilemek çok güçtür. Topkapı Sarayı Kütüphanesi Revan 1726 numarada kayıtlı olan bir musikî kitabı en erken Osmanlı eseri olarak gösterilmektedir. 1437-1438 tarihli olan bu kitap Sultan II. Murad zamanına ait olup, onun adına yazılmıştır. Sayfa düzenlerinin ilginç oluşu ve zengin tezhip süslemesiyle dikkati çeken bir yazmadır. Fatih dönemi tezhibine bir hazırlık olarak bakabileceğimiz bu eser renk ve motifleri bakımından Fatih dönemine öncülük etmiştir(84). Bu dönemin tezhipleri Türk kitapçılık tarihinde tamamiyle ayrı ve kendine has özellikleri olan bir ekolün ürünleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Çoğu küçük boyutlu kitaplar olup tezhipleri özellikle zahriye, temellük, kitabe, serlevha, hâtime, metin aralarında kap ve mikleplerde görülmektedir.

Zahriyeler pek çok kitapta çift sayfa halinde sayfaların tamamını kaplar. Kitapların boyutlarına uygun olarak dikdörtgen, beyzî veya yuvarlak kompozisyonlar uygulanmıştır. Çok değişik örnekleri olan bu kompozisyonları bir kaç grupta toplayabiliriz. Beyzî uçları tığlarla biten, yuvarlak madalyonlar, dilimli şemseler, mekik şeklinde kompozisyonlar, kare içine çizilen madalyon, yıldız kompozisyon gibi düzenlemelerde çeşitlilik kazanmıştır.

İlk sayfalardaki zahriyelerde Sultan'ın adı, ikinci sayfalarda yazarının ve kitabın adı bulunmaktadır. Birbirine benzemeyen çok çeşitli ve zengin bezemeli zahriyeler gibi, temellük kitabeleri de çok çeşitlidir. Bu kitabelerden Fatih'in özel kütüphanesine ait kitaplardakilerde padişahın halifeliği için yazılmış dualar da vardır(85).

Kitaplardaki başlıklar ise sayfa genişliğinde dikdörtgen şeklindedir. Çok seyrek olarak mihrabiyeli başlık görülürse de genel şema dikdörtgendir. Bu dörtgenler için lâcivert zemin üzerine beyaz kıvrık dal ve rumiler üzerine besmele yazılmaktadır. Başlıklarda tığ pek kullanılmamıştır.

Bu dönem tezhiplerinde en çok kullanılan motif Selçukluların da çok kullandıkları rumi ve kıvrık dallardır. Bunun yanında yine Selçuklu geleneğinin devamı olan münhaniler de vardır. Türklerin bitkisel motiflere olan ilgisi bu dönemde yoğunluk kazanmaya başlamış olup, çok küçük stilize çiçem motifleri kullanılmıştır. Seberk, pençberk, asma yaprakları, yıldız çiçekleri, nilüferler, hatayiler çok zengin renklerle ince titiz bir işçilikle oya gibi işlenmiştir. Bordürlerde kullanılan süsleme örneklerine baktığımızda en çok altın zeminli zencerek bordüre yer verildiğini görüyoruz. Bunun yanında bazan beş veya altı bordürün yanyana gelerek herbirinde değişik renklerin ve motiflerin kullanılmasıyla çok değişik görünüşler kazandıklarını görmekteyiz. Diğer dönemlerde pek örneğine rastlamadığımız miand motifli bordür bu dönem için orijinal olarak nitelenebilir. Ayrıca hafif uçuk renklerle karelenmiş zeminler üzerine yazılar altınla yazıldığı da görülmektedir.

Kullanılan renklere gelince, başta altın yaldız ve uçuk maviden lâciverte kadar mavinin en güzel ve en parlak tonları olmak üzere kiremit kırmızısı, pembe, açık ve koyu yeşil, beyaz, kahverengi ve siyah kullanılmaktadır. Yeşil daha çok bordürlerde ve bazı rumi motiflerde çok kullanılmıştır. Beyazla lâcivert zemin üzerine kûfi yazılar yazıldığı gibi, ince bordürlerde, bazan da motiflerin etrafına çekilen tahrirlerde de kullanılmaktadır. Zeminler çoğunlukla lâcivert olup, üzerine kırmızı veya beyazla çok küçük noktacıklar yapıldıktan sonra üstüne desenler yerleştirilmiştir. Motiflerin iç dolgularında, bazı tahrirlerde ve bordür zeminlerinde az miktarda siyah renge de rastlanmaktadır. Çiçek motifleri ise adeta doğaya özenircesine kırmızı, pembe, mavi, kahverengi ile çeşitlilik kazanmaktadır. Bu dönem süslemelerinde lâcivert üzerine altın desenli ve altın üzerine lâcivert desenler uygulanmakta, çok az da olsa bazı örneklerde zerenderzen bezemeye de rastlanmaktadır.

Kitapların genellikle sayfa kenarları altınla cedvellenmiş, kağıtları da uçuk krem ve beyaz renkte parlak bir cins abadî kâğıtlardır. Aşırılığa kaçmadan yapılan bu zarif ince tezhip süsleme ile yazı bütünleşmiş ve dengelenmiştir. Sayfa boşluklarına doğru uzanan tığlarda mavi ve lâcivert renk hakimdir. Bazı eserlerde bu ana renklere altın, kırmızı ve yeşil renkler de katılmıştır. Tığlarda kullanılan motifler çok basit ve sade geometrik şekillerdir. İnce çizgilerin uçlarına kare veya üçgen şekiller yerleştirilmiştir. Bir noktadan açılan iki küçük eğri ortasında küçücük üçgenler, birbirine paralel iki küçük yatay çizgi, kalınlaştırılmış noktalar, içi dolu küçük üçgenlerden oluşan çiçek motifleri son derece ustalıkla yapılmış tığ çeşitlerini oluşturmaktadır.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



RESİM-23

Bursa İnebey Medresesi, Haraççıoğlu bölümü, 3 katalog numaralı Kur'an'ın zahriye kısmındaki tezhibi. Fatiha ve Bakara surelerinin etrafı halkâri tezhipli. XVIII. yüzyıla ait.

ÖRNEKLER

ÖRNEK-31- Süleymaniye kütüphanesi, Fatih bölümü 10 numarada kayıtlı Kur'an-ı Kerim:
Mesud b. Maksud al-Faltânî tarafından 866H/ 1461 M tarihinde nesih yazı ile Fatih için istinsah edilmiştir. Fatih'in tuğralı mührü vardır. Kitabın kenarlarında Hocası Ali-ül Fenarî'nin açıklamaları vardır. Kitabın sekiz ve dokuzuncu sayfalarında dikdörtgen şeklinde tezhibi bulunur. Sayfalar turuncu renkte ince geçme motifli bordürle bölümlere ayrılmıştır. Orta kısımda siyahla yazılar yer alır, duraklarda altın noktalar kullanılmıştır. Satır aralarında siyahla çok ince karelenmiş zemin üzerine beyaz dallar yerleştirilmiştir. Yanlarda lâcivert üzerine XV. yüzyılın özelliği olan sade altınlaçok ince dal ve çiçek bezeme, aralarda turuncu noktalar kullanılmıştır. Sayfanın alt ve üstünde yer alan dikdörtgenlerin kalın altın geçme bordür ve yeşil ince bir bordürle çevrilmiştir. Tam ortada altınla dilimlenmiş kartuşlar içinde altınla yazılmış yazılar yer alır. Yan kısımlar ise lâcivert üzerine ince altın dal ve çiçekli olup, dikdörtgenlerin kısa kenar ortalarında altınla dilimli kısımlar simetrik olarak yerleştirilmiş, siyah zemin üzerine uçuk mavi küçük rumi ve çiçek bezemeleri ile doldurulmuştur.

ÖRNEK-32- Süleymaniye Kütüphanesi, Hamidiye bölümü 17 numaralı murakkaat:
Şeyh Hamdullah tarafından yazılmıştır. Sülüs ve nesih birlikte kullanılmış olan bu eserin serlevha kısmında tezhip XV. yüzyılın genel süsleme özelliklerini göstermektedir. Mihrabiyeli uçları üçgenli tığlarla biten başlığın alt kısmı dikdörtgen şeklindedir. Bu kısmın ortasında turuncu ile tahrirlenmiş altın üzerine beyaz yazı yer alır. Yazının etrafı ise lâcivert üzerine sadece altınla dal, yaprakve naturalist çiçek desenlidir. Etrafı altın ve yeşil olan iki bordürle çevrili, üstteki mihrabiyenin etrafa dağılan iri hatayiler ve yapraklar görülür. Lâivert üzerine sadece altından çiçek desenlidir. Sayfaların etrafı altın cedvellidir.

ÖRNEK-33- Süleymaniye Kütüphanesi, Hamidiye bölümü 550 numaralı yazma:
İzmik'i Kutli el din b. Muhammed (- 821 H)'nin Muhaddin-i Salat adlı Arapça eseridir. Nesih yazı ile yazılmış bu kitap için de altı risale vardır. II. Mahmud'un vakıf mührünü taşımaktadır. 114. sayfada, risale başlıklarında tezhibi olan bu eserin bütün sayfaları altınla cedvellenmiştir.

114. sayfanın alt yarısında değişik bir tezhip örneği görülmektedir. Tezhipli kısmın ortasında enlemesine uzanan mekik şeklinde bir madalyon yer alır. Madalyonun zemini altın olup üzerine yeşil kaba rumiler yapılmış, bunların aralarına beyaz rumiler yerleştirilerek siyahla da renklendirilmiştir. Mekiğin etrafı ortalarında soluk kiremit kırmızısı dörtgenler olan geçme bordürle çevrelenmiştir. Bunu beyazlı ikinci bir bordür ve daha geniş lacivert üzerine altın dilimli yapraklardan oluşan üçüncü bordür izler. Dördüncü bordür ise beyaz renklidir. Aynı lâcivert üzerine altın yapraklı geniş bordür tezhipli kısmın etrafını da dolanır. Bu dış bordürle mekik arasında kalan bölüm tahrirli hal kâr olarak naturalist çiçek motifleri ile doldurulmuş, simetrik olarak mekiğin iki ucunda ortası lâcivert üzerine altın çiçekli, kenarları altınla çevrelenmiş iki lale motifi yerleştirilmiştir. Lalelerin altında ve üstünde ortası siyah üzerine kırmızı, etrafı lacivert üzerine açık mavi ve altınlı iri yıldız çiçekleri yer alır. Daha iri motifler uçları sivri olarak kaba bir şekilde yapılmıştır. Mekiğin altında ve üstünde de iki tane mavi kenarlı altınlı iri pençberk motifi görülür.

Risale başlıklarında saksı içinde çiçekler aynı sivri uçlu yapraklar görülür. Daha geç dönemde görülen saksı içinde çiçek motifinin böyle erken bir örnekte yapılmış olması biraz şaşırtıcıdır.

ÖRNEK-34- Süleymaniye kütüphanesi, Turhan Valide Sultan bölümü 265 numarada kayıtlı yazma:
İbni Sina'nın Kanun Fi't Tıb adlı eseridir. Nesih ile yazılmış, Fatih'in saray nakışhanesinde tezhiblenmiştir. Kitabın zahriye kısmında dört sayfası tezhiblidir. Ayrıca bölüm başlarında tezhipleri olduğu gibi bütün sayfaları da altında cedvellenmiştir. Yazıların aralarında bazı kısımlar da altınla yazılmıştır. Zahriyede ilk iki sayfada mekik şeklinde madalyonlar içinde tezhip görülür. Mekiğin ortası lâcivert zeminli olup, beyaz ince dal ve rumi sıraları arasına yazılar altınla yazılmıştır. Bunun etrafını ince bir altın bordür dolanır. Bu ilk bordürü ince yeşil bordür, onu da siyah zemin üzerine beyaz, kırmızı ve altın renk çiçeklerden ve ince altın dallardan yapılmış biraz daha kalın bir başka bürdür takip eder. Tekrar yeşil ince bir bordür ve onu da altın üzerine rumi desenli kalın bir bordür izler. Altınlı bordürün dışı iri palmetlerden dilimli olarak yapılmış, uçları da mavi tığlarla son bulmuştur. Bu iri palmetlerin etrafı altınla tahrirlenmiş olup kıvrımları rumi şekline dönüştürülmüştür. Palmetlerin birbirine bağlandığı dar kısımlarda da kiremit renkli çift kanat rumiler yerleştirilmiş, bunların ortalarında da siyah kullanılmıştır.

Üç ve dördüncü sayfalarda ortada kare bölmeler içinde yazılar bunun alt ve üstünde zencerek bordürlerle ayrılmış dikdörtgenler içinde de tezhib süslemeler yer almıştır. Dikdörtgenler içinde yuvarlak dilimli bölmeler içinde lâcivert üzerine altın kıvrık dal ve rumiler helezon şeklinde dolanmış olup ortada rumiler beyazla boyanmış ortaları siyahlı, yanlardakiler yeşil olup bir merkezi motif oluşturmuşlardır. Bu kısma beyaz kûfi ile yazılar yazılmıştır. Bu ince uzun dikdörtgenin iki yanında simetrik olarak yerleştirilmiş beyaz bordürlü dört yapraklı yoncalar içinde karşılıklı çift altın rumiler yer alır. Bu ayırma rumilerin araları yeşile boyanmış, ortalarında beyaz hilal şeklinde motifler bulunmaktadır. Yonca ve dikdörtgenlerin etrafı altın üzerine altınla rumi ve kıvrık dal dekorlu, kenarları ise siyah ve aralarına mavi ile dalgalı bir motif yerleştirilmiştir. Bunların etrafında da aynı beyaz bordür görülür. Sonra kırmızı, beyaz, sarı minik çiçekli daha geniş bir bordür ve yeşil ince bürdür ile zencerek altın bordür gelir. Sayfanın yanlarında ise ince yeşil bordürler arasında lacivert zemin üzerine bir büyük bir küçük ritmik şekilde dizilmiş toprak renkli dilimli motifler yerleştirilmiş olup ortaları beyaz, sarı çiçekli, yanları sarı üç yapraklı çiçekler ve pembe goncalarla ve altın dallarla bezenmiş bir bordürle çevrilidir. En dışta zencerek bordürle çevrelenmiş olup bunun da dışında ilk dönemin özelliği olan palmetli geniş kuşak ve tığlarla son bulur. Bölüm başlarında zerenderzen bezemeli tezhipler vardır.

ÖRNEK-35- Süleymaniye Kütüphanesi, Ayasofya bölümü 2567 numaralı yazma:
Kati Hüsameddin Hasan'ın Şerh-i İsaguci adlı Arapça nesih ile yazılmış eseridir. Mantık kitabı olan bu eser Fatih'in saray nakışhanesinde tezhiplenmiştir.

Zahriye kısmında çift sayfa da mekik şeklinde tezhibi vardır. Lâcivert zemin üzerine beyaz kıvrık dal ve rumi üzerine altın yazılar ortada yer alır. Etrafı iki bordürle çevrilmiştir. Biri yeşil ince diğeri altın zencerek bordürdür. Dış kısmı dilimli olup tığlarla biter. Bu kısımda zemin lâcivert, desenler ortaları siyahlı beyaz hilal motifleri ve altın rumilerden ibarettir.

Ser levhada aynı bezeme ve beyaz kûfi yazı yer alır. Yazıların yanları kiremit rengi rumiler ve altın doldurulmuş olup zemin siyahtır. Etrafı altın geçme bordürle çevrelenmiş, üst kısmı dikdörtgen şeklinde lâcivert üzerine rumi desenlidir.

ÖRNEK-36- Süleymaniye kütüphanesi, Ayasofya 899 numaralı yazma:
Saganî Hasan b. Muhammed'in Meşarikü'l envar adlı eseri. Yakut hattı ile 696 H/1296 M tarihinde istinsah edilmiştir. Zahriye kısmında Ia sayfasında tezhip, Ib sayfasında ise satır aralarında altın bezeme görülür. Her iki sayfa da altınla cedvellenmiştir. Tezhipli sayfa dikdörtgen şeklinde dıştan içe doğru altın, beyaz, yeşil, turuncu, zencerek ve tekrar ince beyaz bir bordürle çevrilidir. Altın zencerek bordürle ayrıca bölümlere ayrılmıştır. Üstteki bölümde ince mavi bordür içinde zerenderzen çiçek bezemeler üzerine siyah ile yazı yer alır. Orta bölümün yan kısımları ayırma rumilerle lâcivert ve altınlı geniş bir kuşak şeklinde olup ortasında zerenderzen bezeme üzerine üç satır siyah yazı bulunur. En altta ortada altın kaplı bir şemse etrafında mavi ve turuncu münhani motifleri görülür. Köşebendlerde ise zerenderzen bezeme yapılmış, boşluklar ise lâcivert üzerine altın ve mavi, ortalarında turuncu noktaları olan yaprak ve hatayi motifleri ile doldurulmuştur.

ÖRNEK-37- Süleymaniye Kütüphanesi, Ayasofya 2275 numaralı yazma:
Şerhü'l -Esmai'l hüsna adını taşıyan bu kitap nesih ve yakut hattı ile yazılmış olup müellifi ve istinsah tarihi bilinmiyor. Zahriye kısmı çift sayfa tezhiplidir. Sayfaların ortasında yer alan yazıların araları altınla rumi ve kıvrık dallarla doldurulmuştur. Yazının etrafını ince altın ve beyaz iki bordür çevreler. Bunu yeşil daha kalın üçüncü bordür izler. Bu bordürde yeşil geçme motiflerin ortasına altın güller yapılmıştır. Sayfanın alt ve üst kısmındaki dikdörtgenleri de bu bordür ayırmaktadır. Dikdörtgenlerin ortalarında uzun yanlara uzanan kartuşlar da, altın zemin üzerine lacivert rumi ve kıvrık dallar üzerine altınla kûfi yazılar yerleştirilmiştir. Kartuşların dışındaki boşluklarda lâcivert üzerine turuncu rumi ve dallar ince oya gibi bir desen gösterir. Sayfanın yanlarındaki küçük diktörtgenler içinde de altın üzerine, altınla lâcivert rumiler çaprazlama olarak yerleştirilmiştir. Sayfaların serbest olan üç yanını geniş rumili bir kuşak çevirmekte, lâcivert ince tığlarla bitmektedir. Bu tığlar düz çizgi şeklinde uçlarında kareye benzer küçük geometrik şekillerden oluşur. Kitabın durak yerlerindeki noktalar gül şeklinde rumi ve dallarla bezenmiş, mavi ve yeşille renklendirilmiştir.

ÖRNEK-38- Süleymaniye Kütüphanesi, Lâleli 1752m numarada kayıtlı yazma:
Aşıkpaşa Ali bin Muhlispaşa elkır-şehrî (- 733H + 'nin Garibname, Mearifname adını taşıyan kitabıdır. Sülüs ile 822H/ 1477 M tarihinde istinsah edilmiştir. Zahriyede tek sayfa, hatime de de tek sayfa tezhibi vardır. Zahriye sayfasında büyük bir madalyon kompozisyon görülür. Madalyonun içi hafif

karelenmiş aralarına altınla yazılar yazılmıştır. Etrafını beş ayrı bordür çevrelemektedir. Altın, beyaz tekrar altın, geniş lâcivert üzerine yazılı bordür ve tekrar beyaz bordür şeklindedir. Altta ve üstte aynı beyaz bordürle ayrılmış uçları yuvarlatılmış dörtgenler ortalarında düğümler oluşturarak uzanmaktadır. Bu dörtgenlerin zemini lâcivert, desenleri altındandır. Yan kısımlarında da yeşil rumiler görülmektedir. Ortadaki madalyonun iki yanında dikey dörtgenlerin içi siyah üzerine altın dallar, yapraklar ve çiçeklerle bezenmiş olup çiçeklerde mavi, yeşil ve kırmızı kullanılmıştır. Bütün bu geometrik düzenlemelerin dışında kalan kısımlar beyaz bordürlerle ayrılarak altınla doldurularak bezenmiştir. En dışta sayfanın üç serbest tarafını dolaşan geniş lâcivert bir kuşak yer alır. Bu kuşak üzerine yerleştirilen madalyonların içleri siyah tahrirli altın yaldız çiçekleri ve dallarla bezenmiş, kiremit kırmızısı, mavi ve yeşille renklendirilmiştir. Sayfanın kenarlarında çok basit tığlar görülmektedir.

Hâtime sayfasında çok sade bir tezhip örneği görülmektedir. Sayfanın etrafı geniş zencerek motifi ile çevrelenmiş, üzeri lâcivert ve kahverengi noktalarla renklendirilmiştir. Ortadaki madalyon içinde altınla yazılmış yazılar etrafında da hafif karelenmiş zemin üzerine altın rumili bir bezeme görülmektedir.

ÖRNEK-39- Süleymaniye Kütüphanesi, Ayasofya 1930 numaralı yazma:
Miftahü'l Gay adını taşıyan bu eserin müellifi Konavî, Sadreddin Muhammed b. İshak'tır. Tasavvuf konusunda 872 H/ 1467 M tarihinde istinsah edilmiştir. Zahriye kısmında çift sayfada ve serlevha da tezhibleri vardır. Çok zengin bir bezeme örneği gösteren bu eserin ilk iki sayfası dikdörtgen şeklinde tezhiplenmiş uçları ince tığlarla biten ve belirli aralıklarla dışarı mihrap uçları şeklinde çıkıntı yapan geniş palmetli bir kuşakla çevrilidir. Bu geniş kuşak da lâcivert üzerine altınla rumiler ve ince kıvrık dallar arasında, kenarları beyaz tahrirli siyah palmet motifleri ile aralarda kiremit rengi ve yeşil iri rumi motifleri yer alır. Bu kuşağın iç tarafında zencerek motifli ikinci bordürü daha içerde beyaz ince geçme motifli bordür takip eder. Orta kısımda ince yeşil meandr motifli şeritle ayrılmış dilimli bir şemse yer alır. Şemsenin içi mavi, üzerine uçuk mavi ince dal ve rumi bezemeli olup üzerine altınla yazılar yazılmıştır. Dilimli şemsenin dışında daha koyu bir tonda altın bir kuşak üzerinde mavi ve kırmızı pençberkler ve dallar yer alır. Köşe boşlukları altın yaldız üzerine çift kanatlı rumiler ve kiremit renkli seberklerle doldurulmuştur. Serlevhada da benzer bir süsleme görülmektedir.

ÖRNEK-40 - Süleymaniye Kütüphanesi, Ayasofya 1692 numaralı yazma:
Konavî, Sadreddin Muhammed b. İshak (- 672 H)'nin Tabsiratü'l Mübtedi ve Tezkiratü'l Muntehî Akaid adlı bu kitabı Fatih adına Reyhâni ile yazılmıştır. Zahriye de iki sayfanın bezemeleri birbirinin aynıdır. Sayfaların ortalarında birer şemse motifi yer alır. Şemsenin ortasında tatlı bir lâcivert üzerine beyaz rumi ve ince dallar arasına altınla yazılar yazılmıştır. Şemsenin dışında kalan kısımlar da yine aynı tallı lâcivert zemine beyaz rumi ve kıvrık dallar ile kiremit rengi seberk ve pençberklerle bezenmiş, köşelerde çift kanatlı beyaz rumiler uzatılarak köşebentler oluşturulmuştur. Bunların içleri ise siyah üzerine yarım peçberk çiçeklerle doldurulmuştur. Renkli çiçeklerin etrafı beyazla tahrirlenmiştir. Şemsenin etrafı dışardan içeriye doğru değişik örnekli bordürlerle çevrilmiştir. En dışta hafif yeşil ve kiremit rengi ile boyanmış münhani şeridi yer alır. Münhaniler iki uçlarda çiçek şekline dönüşür. Daha sonra ince geçme motifli bordür ile iki yeşil şerit arasında siyah zemin üzerine beş yaprak ve latı yapraklı uçuk mavi ve kırmızı çiçekler ve dallarla bezeli bordür gelir. Sayfanın dışını ise üç serbest taraftan geniş zencerek motifli altın bir bordür ile yeşil meandr motifli ince bir bordür çevirmektedir.

Başlık kısmında zencerekli altın bordür içinde lâcivert üzerine altın iplikli rumi üzerine beyaz besmele yazılmıştır. Üst kısmı mihrabiye şeklinde lâcivert tığlarla bitmektedir. Mihrabiyenin içi zahriye kısmında olduğu gibi çok küçük ve zarif rumi ve ince kıvrık dallarla bezenmiştir.

ÖRNEK-41 - Süleymaniye Kütüphanesi, Ayasofya 21531 numaralı yazma:
Ibni Sina, Ebu Ali Hüseyin b. Abdullah b. Sine (370-420H)'nın Danışmâne adını taşıyan mantık kitabıdır. Fatih adına 1464-1465M. tarihinde istinsah edilmiştir.

Zahriyede tek sayfada ve serlevha kısmında tezhibi vardır. Zahriye sayfası altınlı zencerek bir bordürle üç kısma bölünmüş, alt ve üstte meydana gelen dikdörtgenlerin etrafını ince beyaz ikinci bir bordür dolanmıştır. Sayfanın tam ortasında lâcivert zeminde kiremit renkli rumiler ve açık mavi noktalar üzerine yazı yerleştirilmiştir. Orta kısmın ve dilimli şemse kısmının etrafı çok ince yeşil meandr motifli bir bordürle çevrelenmiş, bu yeşil bordür iki yandan tirling ile tahrirlenmiştir. Şemsenin içinde zemin mavi olup kırmızı üç noktalarla ve beyaz iplikli rumilerle bezenmiştir. Şemse motifinin dışında kalan kısımlarda lâcivert zemin üzerine açık mavi üç noktalar arasına altınla çizilmiş, içleri siyahlı rumiler ve altın çiçekler ile asma yaprakları ve dalları ile doldurulmuştur. Zeminde mavi rengin üç değişik tonu kullanılmıştır. Şemsede mavi, alt ve üst dörtgenlerde biraz daha koyu mavi, yan kısımlarda da parlak bir lâcivert görülmektedir. Serlevha kısmında aynı rumili bezeme üzerine kûfi ile besmele yazılmıştır. Etrafı ince yeşil meandr motifli bir bordürle çevrelenmiştir.

ÖRNEK-42 - Süleymaniye Kütüphanesi, Ayasofya 238 numaralı yazma:
Aynî, Bedreddin b. Ahmed'in Umdetü'l-Kari fi şerhi Sahihi'l Buharî adını taşıyan Arap hattı ile 878 H/ 1473 M tarihinde istinsah edilmiş kitabıdır.

Tek sayfada tezhibi görülür. Zahriye kısmının 2/3'ünü kaplayan dikdörtgen şeklinde köşeli olarak yapılmıştır. Sıvama altın üzerine lâcivert, kırmızı ve beyaz renklerle boyanmıştır. Alt kısımda Dilimli şemse içinde Apar hattı ile kitabın adı ve müellifi belirtilmiştir. Dilimli şemsenin ve tezhipli kısmın etrafı beyaz renkli bir bordürle sınırlandırılmıştır. İç ve dış bordür arasında altın üzerine ince siyah çizgiler, kırmızı ve lâcivert kare motiflerle bir bezeme görülmektedir. Dilimli şemse ile ikinci bordür arasında kalan üçgen boşluklar lâcivert üzerine altından rumi desenle doldurulmuştur. Sayfanın üst kısmında aynı desen daha ince olarak yapılmıştır. Bu desenler arasında açık mavi çizgi ile palmet motifi şeklinde iri motifler ortasında da aynı rumi bezeme görülmektedir. Daha yukarıda ince mavi çizgilerle biten tığlar gelmektedir. Sayfanın yanında üstte bir cüz gülü yer alır. Kaba bir örnektir.

ÖRNEK-43 - Süleymaniye Kütüphanesi, Ayasofya 3130 numaralı yazma:
Attar, Feridedin Muhammed b. İbrahim Hemedanî (513-627 H)'nin Tezkiretü'l Evliya adını taşıyan tarih kitabıdır. Fatih adına Farsça talik ile yazılmıştır.

Zahriyede madalyon kompozisyon şeklinde tezhibi vardır. Madalyonun ortası açık mavi ile boyanmış, üzerine yarım rumi motifleri beyazla serpiştirilmiş, altınla da yazıları yazılmıştır. Bunun etrafı biri ince diğeri kalın iki altın kuşakla çevrilmiştir. Geniş bordürün içinde Fatih devrinde çok sık gördüğümüz Palmet ve ayırma rumilerin oluşturduğu bir bezeme ile altın yaldız rumi ve dallar yerleştirilmiştir. Bu bordürün etrafı sivri dilimli olup dilimlerin uçları da tığlarla bitmektedir.

ÖRNEK-44 - Süleymaniye Kütüphanesi, Ayasofya 2382 numaralı yazma:
Ibni Sina, Ebu Ali Hüseyin b.Abdullah b. Sina (370-428 H)'nin El İşarat ve't Tenbihat adını taşıyan Arapça mantık kitabıdır. İstinsah tarihi 867 H/ 1462-1463 M olan bu küçük boyutlu kitap, Fatih devrinin çok zarif ve ince zevkini göstermektedir. Zahriye kısmında beyzî bir motif içinde yer alan tezhibin iki ucu ince tığlarla uzanmaktadır. Ortasında altın zemin üzerine beyazla yazılmış Arapça bir yazı yer alır. Yazının aralarına lâcivertle nokta ve virgül şeklinde işaretler konmuştur. Bu kısmın etrafında düz yeşil ince bir bordür bulunmaktadır. Bu ince bordürü daha geniş ikinci bir bordür takip eder. Geniş bordürün zemini açık lâcivert üzerine beyaz ince çizgilerle yapılmış palmet motifleri ile aralarında altınlı rumi ve dal motiflerinden meydana gelmiştir. Rumiler sıra ile yeşil ortası siyah ve kahverengi ortası siyah olarak dizilmiştir. Aralarında kiremit renkli yine ortaları siyahlı küçük madalyonlar yer alır. Serlevha kısmında da aynı ince desenlerle bezeme görülmektedir.

ÖRNEK-45 - Süleymaniye Kütüphanesi, Damat İbrahim Paşa bölümü 826 numaralı yazma:
Arapça nesih ile yazılmış bu kitabın adı El Meşarî vel mutârahat-Es suhreverdî, olup müellif Şihabeddin Yahya'dır. (- 587 H) Hattat Muhammed b. Ahmed el Harbuti tarafından istinsah edilmiştir. Zahriyede dikdörtgen levha şeklinde tezhibi XV. yüzyılın tipik süsleme özelliklerini göstermektedir. Alt ve üstteki dikdörtgenler sıvama altınla kaplanmış olup, çevresi ince yeşil, kalın zencerek bordürlerle çevrilmiştir. Sayfanın ortasında yeşil bordür içinde büyük bir madalyon yer alır. Madalyonun içi lâcivert üzerine altınla yazılıdır. En dıştaki kuşakta kahverengi rumiler arasına yeşil ve siyah kullanılmıştır.

ÖRNEK-46 - Süleymaniye Kütüphanesi, Turhan Valide Sultan bölümü 196 numaralı yazma:
Ali Kuşçu Alaaddin Ali (- 879 H)'nin Şerhel Tecrid adlı Arapça kitabıdır. İstinsah tarihi 896 H olan bu kitap talik ile yazılmıştır. Serlevhasında dikdörtgen şeklinde tezhibi vardır. Dikdörtgenin ortasında dilimli bir kartuş yer alır. Kartuşun içi altın üzerine soluk mavi rumi ve dal desenlidir. Yanlar ise koyu lâcivert üzerine kahverengi ortaları yeşilli pençberkler görülür. Üst kısım dilimli olup tığlarla bitmektedir.

ÖRNEK-47 - Süleymaniye Kütüphanesi, Ayasofya 9 numaralı Kur'an-ı Kerim
Sultan Abu'l Nasr Kayıtbay adına 890 H/ 1485 M tarihinde istinsah edilmiş, Arapça yazılmış bu Kur'an, I. Sultan Mahmud vakıf mührü taşımaktadır.

Serlevhada dikdörtgen içinde tezhibi vardır. Çok kalın altın zencerek iki beyaz ince bordür içine alınarak dikdörtgen oluşturulmaktadır. Ortada bir

madalyon içinde altınlı yazılar ile etrafında biri beyazlı diğeri lâcivert üzerine altın desenli iki bordürle çevrilmiştir. Lâcivert tığ çizgileri ile boşluklar doldurulmuştur. Hatime kısmında çift sayfada tezhip süslemeleri görülür.

ÖRNEK-48- Süleymaniye Kütüphanesi, Lâleli 617 numaralı yazma:
Sahih-ül Buharî adını taşıyan bu kitabın müellifi El Hafız Ebu Abdullah Muhammed bin İsmail el Buharî'dir. Hattat Mehmed el Kâtibî-i Şirazî tarafından sülüs ile Arapça olarak 842 H/ 1438 M tarihinde istinsah edilmiştir.

XV. yüzyıl tezhibinin çok güzel örneklerinden birisini gösteren bu kitabın zahriye kısmında üç sayfada zengin bezemesi vardır. İlk sayfanın ortasında oniki kollu yıldız şeklinde büyük bir motif ile alt ve üstünde uçları sivri dilimler şeklinde olan dörtgenlerden meydana gelir. Dörtgenlerin uçları rumilerin oluşturduğu üçgenler ve tığlarla bitmektedir. Oniki kollu yıldızın tam ortasında onikigen bir yıldız motifi içinde yeşil ve beyaz rumiler arasında beş kollu daha küçük bir yıldız motifi lâcivert ve beyazla tahrirlenmiş olarak yer alır. Oniki kolu oluşturan uzantıların içinde lâcivert üzerine altın çiçek ve dallarla aralarda mavi ve kırmızı pençberkler bulunmaktadır. Bu kolların etrafı ince altınla tahrirlenmiştir. Alt ve üst dörtgenlerde de rumi bezeme görülmektedir. Üç ve dördüncü sayfalarda da daha önce benzerlerini gördüğümüz tam sayfa tezhip örneği yer almaktadır.

ÖRNEK-49- Süleymaniye Kütüphanesi, Ayasofya 2161 numaralı yazma:
Abd-al Rahman b. Ahmed'in Heft Evrenge adlı Farsça kitabıdır. Talik ile 897 H/1491 M tarihinde istinsah edilmiştir.

Serlevhası geniş dikdörtgen şeklinde bir tezhiple bezenmiştir. Lâcivert zemin üzerine iplikli rumi desenleri üzerine kûfi beyaz yazı yer alır. Yan kısımlarda ise siyah üzerine irice kiremit renkli çit rumiler yerleştirilmiştir. En üstte lâcivert geniş bir kuşak üzerine mavi ve beyaz rumiler sıralanmış, aralarına altın dallar yerleştirilmiştir. Serlevhanın üst kısmı ince tığlarla tamamlanır. Serlevhanın bulunduğu kısmın arkasında gelen iki sayfada da tezhip vardır. Sayfaların ortalarında kare bölmeler içinde yazılar yer alır. Bu kare bölümün dört yanı tezhiplenmiştir. Sayfanın yan kısımlarındaki bölmeleri içlerine şemse motifleri sıralanmış olup altın üzerine açık mavi rumilerle süslenmiştir. Şemsenin etrafı beyazla tahrirlenmiştir. Burada stilize karanfil, gül gibi naturalist çiçek motiflerinin kullanıldığı da görülmektedir.

ÖRNEK-50- Süleymaniye Kütüphanesi, Ayasofya 3840 numaralı yazma:
Ebu zeyd al Belhi'nin Mesalih al-Ebdân va'l-enfûs adlı eseridir. Hattat Hamd Allah İbn al-Şeyh tarafından Arapça olarak istinsah edilmiştir.

Zahriyesinde madalyon şeklinde tezhibi vardır. Madalyonun etrafı iki ince altın zencerek bordürle çevrilmiştir. İç kısmı lâcivert olup tam ortasında altın çizgi ile dikdörtgen içine alınmış kısımda yazı bulunur. Bunun alt ve üstünde simetrik yerleştirilmiş, mavi çizgili iki dilimli iri motiflerin ortası siyah üzerine altın çift rumi ve kıvrık dallarla bezenmiştir. Yanlar ise lâcivert üzerine beyaz ve altın rumi bezemelidir. İki zencerek arasındaki kısım 24 tane birbirinin eşi daireye ayrılarak içlerine yazılar yazılmıştır. Dairelerin alt boşlukları kiremit renkli, üstleri ise yeşille desenlenmişlerdir. En dışta geniş lâcivert üzerine altın rumi desenli bir kuşak ve tığlar yer alır.

ÖRNEK-51- Süleymaniye Kütüphanesi, Damat İbrahim Paşa bölümü 257 numaralı yazma:
Camiü's sahih adlı Arapça kitabın müellifi Buharî, Muhammed b. İsmail'dir. Nesih ile istinsah edilmiştir. Zahriye kısmında çift sayfa da tezhibi vardır. Sayfanın alt ve üst dörtgenlerinin içinde turuncu renkle tahrirlenmiş kartuşlar içinde beyazla yazılmış yazılar yer alır. Mavi turuncu minik çiçeklerle bezenmiştir. Sayfa tamamen simetrik düzenlenmiştir. Sonsuzluk duygusu veren motiflerle bezenmiş olup o dönemin halı motifleri ile benzerlik göstermektedir.

ÖRNEK-52- Süleymaniye, Turhan Valide 48 numarada kayıtlı yazma:
İbn-ül-Esir el Cezarî'nin Camîü'l usul fi hâdisi'l resûl adlı kitabıdır. Talik ile 870 H/ 1465 M tarihinde Fatih'in özel kütüphanesi için istinsah edilmiştir. Çok güzel ve değişik bir tezhip örneğini bu kitabın zahriyesinde görmekteyiz. Tek sayfadaki tezhip yeşille çevrilmiş büyük bir karenin ortasında büyük bir madalyon şeklindedir. Madalyonun ortasında mühür bulunmaktadır. Etrafını dilimli yeşil ve zencerek motifli iki bordür dolanmaktadır. En dışta geniş bir bordür yer alır ve sekiz noktadan sivri çıkıntılar yapmıştır. Zencerek ile bu bordür arasında kalan kısım lâcivert üzerine altın rumi ve dallarla doldurulmuştur. Madalyonun oturduğu büyük karenin dört köşesinde, ince mavi çizgili ve rumilerle köşebendler oluşturulmuş, içleri açık ve koyu kahverengi ile boyanmıştır. Tam köşelerde lâcivert ile birer büyük asma yaprağı motifi yerleştirilmiştir. Bunların dışında köşelikler açı mavi üzerine altın yaprak ve yıldız çiçekleri ile bezenmiştir. Yan kısımlarda meydana gelen dilimlerde açık kahve üzerine altın yaprak ve dal dekoru görülür. Madalyonla köşebendler arasında kalan kısım lâcivert üzerine altın pençber, yıldız, dal ve yaprak motifleri, irili ufaklı asma yaprakları ile doldurulmuştur. Çiçeklerde çok az turuncu da kullanılmıştır. Serlevhada da dikdörtgen şeklinde b
zer desenli tezhibi vardır.

ÖRNEK-53- Süleymaniye Kütüphanesi, Fatih bölümü 4171 numaralı yazm
kazvinî'nin Acaibül Mahlukat, Garaib'l Mevcudat adını taşıyan Farsça es
dir. Talik ile istinsah edilmiştir.

Sayfanın ortasında beyzî bir madalyon yer alır. Madalyonun uçları siv
miş olup ortasında zerenderzen bezemeli süslemesi ile bunun etrafında
kiz ayrı parçanın oluşturduğu lâcivert üzerine altınla ince desenli daha
yük bir yıldız motifinden ibarettir. Madalyonun etrafında altınla yapılmış k
şılıklı gelecek şekilde yerleştirilmiş dallar arasında kartal, yılan, altta ise öl
ve kaplan gibi hayvan figürleri son derece realist bir üslûpla çizilmiştir. S
fanın etrafında geniş bir kuşak üzerinde kıvrık dal ve çiçekler arasında
rülürler. Diğer sayfada ise madalyonun ortası boş bırakılmış, etrafı lâciv
üzerine altın, yeşil, turuncu, mavi ile ince olarak desenlenmiştir.

ÖRNEK-54- Süleymaniye Kütüphanesi, Ayasofya 898 numaralı yazma:
razıyyü's Saganî, Hasan b. Muhammed b. el Hasan (577-650 H)'nın Mesa
ku'l Favarü'n Nebeviye adını taşıyan kitabıdır. Konusu hadis olan bu ese
II. Bayezıd dönemine ait olduğu bilinir. Normal küçük bir kitap boyutlar
da, bütün sayfaları altınla cedvellenmiştir. Duraklarda altın noktalar yap
mış, ayrıca serlevha kısmında çok ince işçilik gösteren zarif bir tezhibi v
dır. Üst üste biri daha dar olan iki dirdörtgen şeklinde olup üzeri mavi tığl
la son bulmaktadır. Alttaki geniş dikdörtgenin etrafı açık mavi ince bir b
dürle çevrilmiş, bordürün üzerinde koyu mavi çiçeklerle aralarında kiren
renkli dallar vardır. Bu kısmın ortasında dilimli bir kartuş yer alır. Bu kar
şun içi lâcivert üzerine minicik mavi, yeşil, kırmızı ve beyaz çiçeklerle
altın ince dallarla doldurulmuştur. Üstteki daha dar olan dikdörtgenin or
sında geniş zikzak bir kuşak yer alır. Bu kısım renkli seber ve pençberkle
bezenmiştir.

ÖRNEK-55- Süleymaniye Kütüphanesi, İbrahim Paşa bölümü 1066 numar
yazma:
Razıyyü'l Estarâbadi, Fahreddin Muhammed b. Hasan (- 606 H)'nın Şerh
Kafiye ve's Şafiye adını taşıyan dil konusundaki kitabıdır. Bu kitap da II. B
yezid adına Amasya'da 875 H/ 1470-1471 M tarihinde istinsah edilmişti

Zahriye sayfasında mekik şeklinde bir madalyon içinde tezhibi vardır. C
tası yeşille hafif renklendirilmiş altın üzerine koyu yeşil rumiler ve dallar
bezenmiş, üzerine beyazla yazılar yazılmıştır. Bu kısmın etrafı üç bordür
çevrilmiş, bunlardan ikisi lâcivert ortadaki ise altın zencerek motiflidir. Bo
dürlerin dışında zerenderzen denilen altın üzerine altınla yapılan kıvrık d
lar ve aralarda kırmızı, mavi, eflatun, yeşil ve pembe ile beş yapraklı, üç ya
raklı çiçeklerden oluşan iri motifler simetrik olarak sıralanmıştır. Mekik m
dalyonun her kenarında belli aralıklarla yapılan üçgen çıkıntıların uçları m
vi renkli tığlarla bitmektedir. Kitabın serlevhasında da tezhibi vardır. Di
dörtgen şeklinde olup tığlarla biten bu kısımda zerenderzen bezeme gör
lür.

ÖRNEK-56- Süleymaniye Kütüphanesi, Ayasofya bölümü 3510 numaralı ya
ma:
Abdüsselam b. Ali b. Hasan el Ebrakûhî'nin Nihayetü'l-Mes'ûl fi Dirayetü
Rasûl adını taşıyan tarih kitabıdır. II. Bayezid dönemine ait olan bu kitap 90
H/1599 M tarihinde istinsah edilmiştir. Zahriyede çift sayfada, serlevhac
ve hakime kısmında tezhibleri vardır. Zahriyede karşılıklı iki sayfada iki b
yük yuvarlak madalyon şeklindedir. Madalyonların ortasında altın üzerir
altınla yazılar yer alır. Etrafı sivri dilimli olup altınla tahrirlenmiştir. Bunu
dışında geniş lâcivert bir kuşak şeklinde, belli aralıklarla üçgen çıkıntılar y
parak uçları tığlarla uzanmaktadır. Bu lâcivert kuşak üzerine sekiz tane çe
iri altın zeminli motif yerleştirilmiş, üzerlerine rumi ve çiçek motifleri yapı
mıştır. Boşluklar ise beyaz, sarı, turuncu ve mavi pençberk, seberk gibi ç
çeklerle ve altın kıvrık dallarla doldurulmuştur.

ÖRNEK-57- Süleymaniye Kütüphanesi, Turhan Valide Sultan bölümü 42 nu
maralı yazma:
Uyûnü't Tefasîr ismini taşıyan tefsir kitabıdır. 886 H/1481-1482 M tarihind
istinsah edilmiş olup, II. Bayezid dönemine aittir. Zahriyede tek sayfa üze
rinde ve serlevhada tezhibi vardır. Zahriye kısmı mekik şeklinde bir mada
yondur. Madalyonun ortasında beyaz zemin üzerine altın yaldızla yazılar ye
alır. Yazılı kısmın etrafı biri çok ince, diğeri daha kalın iki bordürle çevri
miştir. Bu kısmın dışında geniş bir şerit gelir. Bu şerit içine simetrik olara
yerleştirilmiş dört dilimli kartuşlar içine taba renkte çiçekler yerleştirilmiş
aralarına da alta doğru sarken üçgerler içinde pembe karanfiller ile yukar
doğru duran sarı çiçekler yerleştirilmiş, bunlar altından ince dallarla birbir
ne bağlanmıştır. Madalyonun etrafı mavi ile çok değişik bir örnekte tığlarla
çevrilmiştir.



RESİM-24

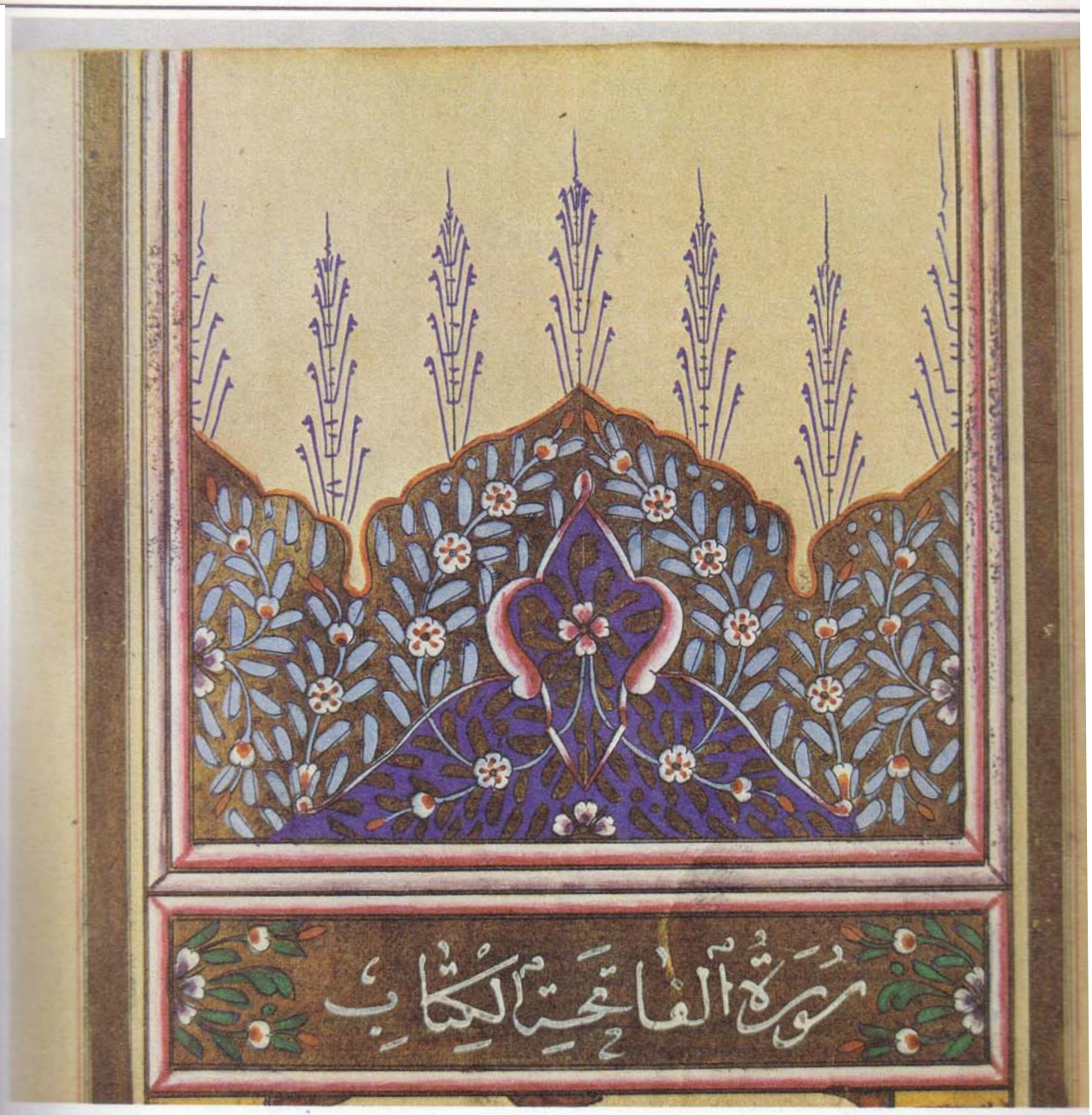
Bursa İnebey Medresesi. Orhan bölümü. 6 katalog numaralı Kur'an'ın zahriye kısmındaki son dönem tezhibi ve detayı. XVIII. yüzyıla ait.

OSMANLI KLÂSİK DÖNEM TEZHİPLERİ

Baba Nakkaş tarafından yönetilen Fatih'in saray nakışhanesinde üretilen tezhipler başta olmak üzere ilk dönem olarak isimlendirdiğimiz Osmanlı tezhipleri aşırılığa kaçmayan, inceliği, zarafeti, ölçülü çizgileri, parlak, aydınlık renkleri, yazı ile sağladığı dengeli düzeni, rumileri, geometrik geçmeleri ve küçük çiçek motifleriyle ilk önemli dönemi yaratmıştır.

Klâsik tezhip sanatının ikinci önemli aşaması Kanuni Sultan Süleyman dönemidir. Fatih'in ölümü ile başa geçen oğlu II. Sultan Bayezid (1481-1512) geleneksel sanatlara bağlı olup Saray nakışhanesindeki faaliyetleri de bu yönde geliştirmeye zorlamış bir padişahtır. Bu dönemde İslam geleneklerine bağlı sanatçılar saraya getirilmiştir. II. Bayezid döneminde yapılan tezhip örneklerine baktığımızda, Fatih döneminin bir tekrarı olduğunu görüyoruz.

Minyatürde olduğu gibi tezhip sanatında da bir yükseliş devri olarak nitelendirebileceğimiz XVI. yüzyılda, saray nakışhanesinin başında Mehmet Karamemi adlı sanatçı bulunmaktadır. Nakışhanede çalışan sanatçı sayısı ise imparatorluğun gelişmesine paralel olarak artmış, daha Yavuz Sultan Selim (1512-1520) zamanında doğuya yapılan seferlerden sonra Tebriz ve Mısır'dan bir çok sanatçı saraya getirilerek onlara çalışma zemini hazırlanmıştı. Aynı şekilde Kanuni'nin (1520-1566) uzun saltanatı sırasında da Doğu'ya yapılan seferler sonucunda Tebriz ve Herat'tan çeşitli tarihlerde sara-



ya gelerek çalışan sanatçılar vardır. Yerli sanatçıların yanında çalışan yabancıların Osmanlı saray sanatını etkilemiş olması kaçınılmaz bir sonuçtur. Bu etkiler kompozisyon düzeninden başlayarak bir çok ayrıntıda bile kendini göstermiştir. Fakat bütün etkilere rağmen bu dönemde klâsik bir Türk üslûbunun oluştuğunu da vurgulamak gerekir. O dönemin bütün gelişmelerine yüksek tabaka saray halkı arasındaki kültür alış verişi sebep olmuş, ancak bu alış veriş yabancı şekillerin aktarılması yönünden pek etkili olamamıştır.(86)

XVI. yüzyılın ikinci yarısında tezhiplerde sayfanın hemen tamamının tezhiplenmesi, desen ve işçiliğin inceliği yanında altının çok kullanılması sonunda çok zengin örnekler ortaya çıkmıştır. Bu dönemde kullanılan çiçek motiflerinde natüralist bir anlayışın ilk işaretleri görülmüş, öncülüğünü de s nakkaşbaşısı Karamemi yapmıştır. Bu dönemde daha ö de uygulanmış olan Halkârî tekniğinin zengin örneklerini mak mümkündür. Sayfaların cedvel dışında kalan kısm serbest fırça sürüşleri ile boyasız zemin üzerine sadece a ile iri çiçekler, yapraklar ve hatayilerden oluşan bitkisel tifli bir bezeme ile donatılmıştır. Burada kullanılan mot doğadaki gerçek şekillerine çok benzeyen realist bir üslû yorumlanmıştır.

86- Yıldız Demiriz- Anadolu Türk Sanatında Süsleme ve Küçük Sanatlar, dolu Uygarlıkları Ansk., Ist, 1982, Cilt 5, s.925

Klâsik dönem tezhiplerinde zahriyelerde genellikle sayfanın tamamını kaplayan dikdörtgen bir kompozisyon şeması uygulanmaktadır. Sayfanın tam ortasında dikdörtgen veya kare şeklinde bordürle çevrilmiş kısmın ortasında yazılar yer alır. Yazıların ara boşlukları altın olup, durak yerlerinde de altın noktalar kullanılmıştır. Bu ortadaki bölümün dört yanı yine birbirlerinden bordürle ayrılmış dörtgenlere ayrılır. Alt ve üstteki dikdörtgenler daha geniş olup, bunların ortalarına yerleştirilen bazan düz bazan da dilimli bölmeler içine besmele veya kısa dualar yazılmıştır. Sayfanın yanlarındaki ince uzun dikdörtgenler aslında geniş birer bordür niteliğinde de düşünülebilir. Bütün bu kısımlar sayfanın serbest olan üç yanında geniş bir kuşakla düz veya dilimli olarak çevrilerek, üzerine simetrik dizilmiş iri motifler sıralanır. Sayfanın iç kısmına ise geniş bir altın cedvel çekilir. Bu geniş kuşaktan sonra sayfada hâlâ boşluk varsa bu kısma da birbirine paralel çizgilerden oluşan tığlar yerleştirilir. Böylece sayfanın tamamı tezhiple bezenmiş olur.

Bazı örneklerde sayfanın üç serbest yanında ortalara denk gelecek şekilde alt ve üstte daha küçük, yan tarafta daha büyük olmak üzere üçgen şeklinde çıkıntılar yapılmıştır. Zahriye sayfalarında genel olarak ortalarına yerleştirilmiş büyük altıgen ve sekizgen şekiller içinde de tezhip süsleme görülür. Sayfanın boşluklarına doğru altıgen ve sekizgenin sivri uçlarında ince uzun tığlar bir merkezden yayılan ışık demetleri gibi incelerek boşluğa uzanırlar.

Serlevha kısmı sayfa genişliğinde yatay bir dikdörtgen ve üstünde dilimli bir mihrabiyeden ibarettir. Mihrabiye düz üçgen şeklinde, ya da dilimli olarak yapılır ve uçları tığlarla yukarı doğru son bulur. Bazı örneklerde ise sadece dikdörtgen şeklinde tezhiplenmiş bir kısımla yetinilmiştir.

Klâsik dönem tezhiplerinde, tezhip süslemesinin temel malzemesi olan altın çok bol olarak kullanılmıştır. Bunun yanında çiçek motiflerinde beyaz, turuncu, pembe, sarı, bordo, kırmızı, mavi gibi hemen her rengin yerine göre kullanıldığı görülür. Tahrirlerde turuncu renge çok sık rastlanmakta, yeşil, bordo, koyu pembe, sarı renklerle de ara iplikleri çekilmektedir. Çok kullanılmamasına rağmen siyah ve kahverengiye de zaman zaman rastlanmaktadır. Zemin olarak altının yanında lâcivert renk çok önemli yer alır. Lâcivert zemin zerine altın kıvrık dallar ve renkli çiçeklere hemen her tezhipte yer verildiği gibi zerenderzen denen aytın üzerine altınla yapılan bezemeler de bu dönemde çok sevilmiş ve sık sık tekrarlanmıştır.

Klâsik tezhipte kullanılan motiflere bakacak olursak, erken dönemde gördüğümüz rumi çeşitleri ve kıvrık dalların yanında bitkisel motiflerin önemli yer almaya başladığını görüyoruz. İlbk dönemde çok küçük ve ince olan çiçek motifleri biraz daha belirginlik kazanmıştır. Üç yapraklı, beş yapraklı çiçeklerin yaprakları kolayca sayılabilmekte, bunların yanında güller, yıldız çiçekleri, girift dolamalar, palmet, stilize lâle, rozet çiçekleri, bulutlar, kanatlar, nilüfer çiçekleri ile zemin bir çiçek bahçesine döndürülmektedir. Çizgiler incelmiş, renk nüansları da çeşitlilik kazanmıştır.

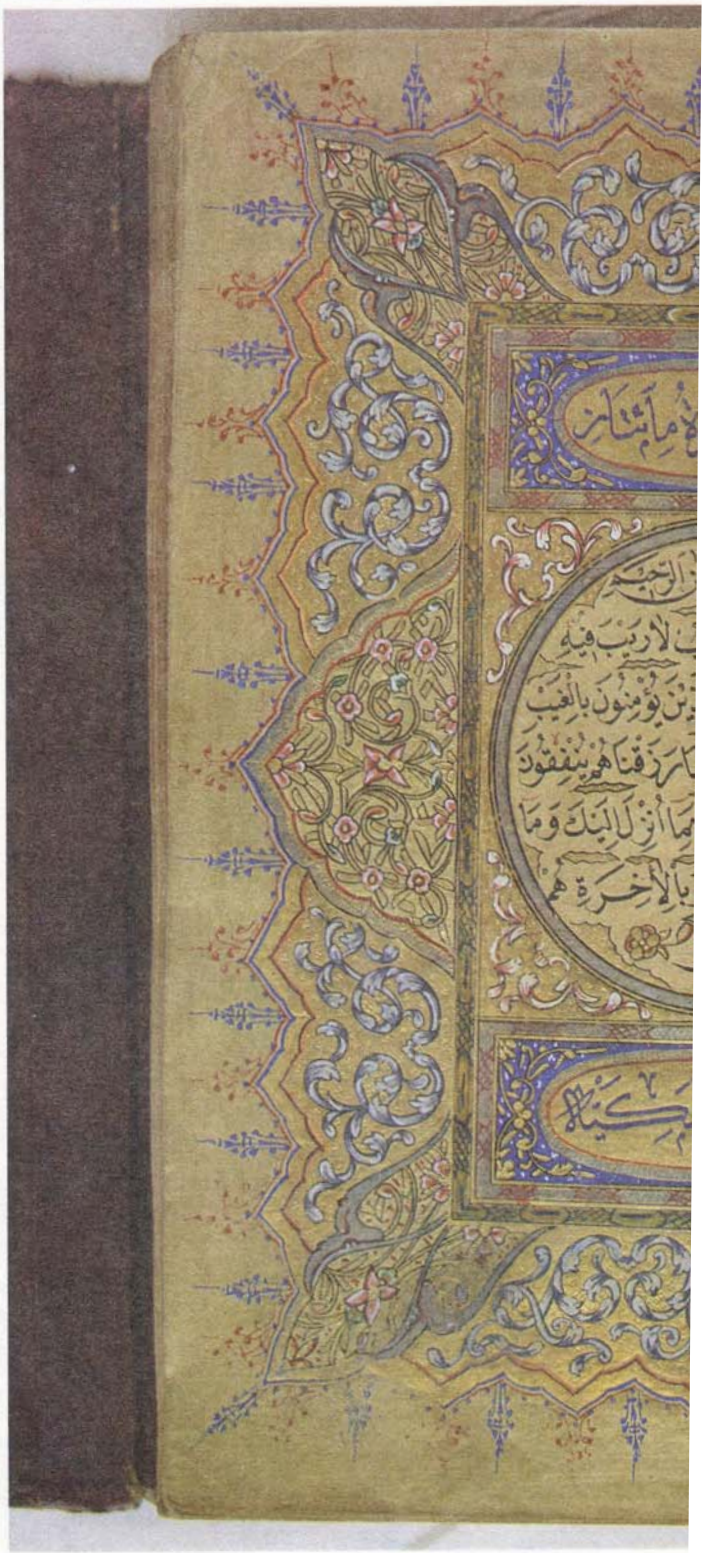
Mükemmel bir teknik ve itina ile yapılan bu zengin kompozisyonlu tezhiplerde altınla kullanılan renkler arasında tam bir uyum sağlanmıştır. Sayfa kenarlarında kullanılan tığlar dönemin genel özelliğine uyarak en güzel ve olgun şeklini bulmuştur. Sayfa kenarlarında birbirine paralel olarak uzanan tığların çeşitlilik kazandığı da görülür. Aralarına doldurma mo-





RESİM-25

Bursa İnebey Medresesi, Ulucami bölümü 13 katalog numaralı Kur'an'ın zahriye kısmındaki tezhip. Sıvama altınla yapılmış. XIX. yüzyıla



tifler eklenmiştir. Yüzyılın sonlarına doğru bazı çiçek motiflerinin ve hatayilerin de tığlarda kullanıldığı görülür. Bunların yanında rumili ve şemseli tığlar yapılmıştır. Şemselerin bir küçük bir büyük olarak sırayla tığlar üzerine dizilmesiyle çok değişik bir görüntü kazandırılmıştır. Tığlarda renk olarak mavinin hakim olduğu görülmekle birlikte, bazı örneklerde lâcivert, yeşil, kırmızı ve altınla da tığlar çekildiği görülmektedir.

XVI. yüzyılda, Kanuni devrinde gelişen ve en yüksek düzeye ulaşan klâsik Türk tezhip sanatına benzeyen fakat daha zayıf eserler yapılmıştır. Osmanlı İmparatorluğu'ndaki sosyal ve politik gerileme diğer sanatlarda olduğu gibi tezhip sanatına da durgun ve gerileme getirmiştir. XVII. yüzyılda tezhipte büyük bir yenilik görülmez, işçiliğin kalitesinde başlayan gerileme, motif, renk ve kompozisyonlara da yansımıştır. Natüralist çiçek motifleri giderek daha çok önem kazanmış, daha irice ve belirgin olarak yapılmıştır. Güller, lâleler, nilüfer çiçekleri, karanfiller, eflâtun, turuncu, mavi, beyaz, bordo ve petrol yeşili ile renklendirilmiştir, bordürlerde bordo ve yeşil renk önem kazanmıştır. Sayfa kenarlarında şikaf halkâr bezemeye daha çok rastlanır. Bu dönemin tığlarında ise bordo, lâcivert ve yeşil rengin hakim olduğu çiçekli tığlar kullanılmıştır. Realist çiçek motiflerinin yanında, hayvan figürlerine benzer şekiller ve zerefşan (Serpme altın) zemin üzerine iğne perdahlı süsleme de kullanılmıştır.



RESİM-26

Bursa İnebey Medresesi, Ulucami bölümü, 5 katalog numaralı Kur'an'ın zahriye kısmındaki çift sayfa levha tezhibi. XIX. yüzyıla ait.

ÖRNEKLER

ÖRNEK-58 - Süleymaniye Kütüphanesi, Hekimoğlu Ali Paşa bölümü, 779 numaralı yazma:
Koca Nışancı-Celâlzâde Tevkî Mustafa (- 975 H)'nın Tabakatü'l Memâlik ve Derecatü'l Mesalik adlı tarih kitabıdır. Kanuni dönemine ait olduğu bilinen bu kitabın zahriye kısmında karşılıklı sayfalar üzerinde zengin tezhip süsleme yer almaktadır. Sayfaların ortalarındaki bölmelerde onüç sıra yazı bulunur. Yazıların etrafı tezhiplenmiştir. Sayfanın üç serbest yanında mihrap şeklinde dilimli çıkmaları vardır. Dilimlerin uçlarından çıkan lâcivert tığlar bütün sayfayı üç yandan dolanmış olup aralarına ilk defa bu kitapta rastladığım altınla serpme olarak ince çizgili küçük değişik bir bezeme yerleştirilmiştir. Alt ve üstteki geniş dikdörtgenlerin ortalarında düz altın üzerine beyazla yazılı birer kartuş yapılmıştır. Kartuşun hizasında yanlarda, alt ve üstte sivri dilimli altın zemin üzerine zerenderzen bezemeler bulunmaktadır. Dört yandaki sivri dilimlir kartuşun iki yanında bir noktaya doğru uzanırlar. Bu altınlı kısımların dışında kalan boşluklarda lâcivert zemin üzerine ince altın kıvrık dallar ile mavi, beyaz, yeşil, turuncu, sarı, pembe, beş yapraklı değişik minik çiçek motifleri ile aralarına da iri altın rumilerden oluşan bir desenle bezenmiştir. Yazılı kısmın yanlarındaki bölmeler ise ince iki lâcivert bordür arasında altın üzerine kırmızı, siyah kıvrık dallı, pembe ve mavi çiçekli geniş bir bordür şeklindedir. Sayfanın yanlarındaki çıkıntı mihraplarının içleri ise zerenderzen bezemeli, yanları da lâcivert üzerine aynı rumi ve dallar ile doldurulmuş, aralarına de pençberkler yerleştirilmiştir.

ÖRNEK-59 - Süleymaniye Kütüphanesi, Bertev Paşa bölümü 18 numaralı yazma:
Müellifi Beyzavî Nasuriddin Ebu Said Abdullah b. Ömer (686 H,,-) olan Envarü't Tenvil ve Essarü't Te'vil adlı tefsir kitabıdır. 944 H/1537-1538 M tarihinde Kanuni adına istinsah edilmiştir. Zahriye kısmında üç sayfada tezhibi vardır. Kitabın sayfaları altınla cedvellenmiş, bazı sayfaların başında, ortasında ve sonunda metnin arası kesilerek dikdörtgen bölümler ince altın cedvelle ayrılarak ortalararına beyaz zemin üzerine kartuşlar içine yazılar yazılmıştır. Kenarlarda kalan köşe boşlukları ise lâcivert zemin üzerine altınlı kıvrık dallar simetrik yerleştirilmiş eflâtun, pençberkler ve mavi küçük çiçeklerle bezenmiştir. Bunlar ileri uzanmış çift kanatlı bir rumi motifinin iki yanında simetrik olarak yerleştirilmiştir.

Zahriye kısmında ilk sayfanın 3/4 içinde tezhip yer alır. 1/4 yazılara ayrılmıştır. Tezhipli kısmın etrafı kırmızı ince cedvelle yazılardan ayrılmıştır. Bu kısım tamamen altınlanmış, ortada mavi çizgilerin oluşturduğu bir şemse motifi ile dört köşede yine ayni mavi ile ayrılmış köşebendlerden ibarettir. Şemsenin ve köşebendlerin içlerinde motif olarak iri içleri mavi ile boyanmış çift kanatlı rumiler kullanılmıştır. Araları ise ince mavi çizgilerle kıvrık dallar ve minicik yapraklarla doldurulmuştur. Köşebendlerin içinde ise mavi iri rumiler arasında kırmızı göbekli çiçekler ve kıvrık ince dallar aynı şekilde kullanılmıştır. Bu ilk sayfanın arkasında çift sayfa üzerinde çok güzel tezhip bezeme bulunmaktadır. Dikdörtgen şeklinde düzenlenen sayfanın etrafı tığlarla son bulur. Ortalarında altınla ayrılmış bölümlerde yine yazılar yer almaktadır. Yazıların aralarında düzensiz altınla zikzaklar yapılarak satırlar birbirinden ayrılmıştır. Bu kısmın zemini beyaz, yazılar siyah, aralar ise altındır. Yazıların altında ve üstünde çok dilimli madalyonlar yer alır. Bu kısmın ortası lâcivert üzerine ince dal desenli rumilerle aralarda kavuniçi, mavi ve sarı minicik çiçekler, beyaz pençberkler yer alır. Madalyonların dışı yine lâcivert üzerine benzer desenlidir. Etrafını çeviren bordürlerin içinde iri altınlı dilimler sıralınmış, dilimlerin dışı lâcivert üzerine altın kıvrık dallarla ve renkli çiçeklerle bezenmiştir.

ÖRNEK-60- Süleymaniye Kütüphanesi, Fatih bölümü4172 numaralı yazma:
Kazvinî'nin Acaibü'l Mahlûkat adını taşıyan Farsça talik ile 906 H/ 1501 M tarihinde istinsah edilmiş olan kitabıdır. Hattâtı Muhammed b. Bakkal'dır.

3 ve 4. sayfalarında madalyonlu tezhibleri vardır. Ortadaki madalyonun etrafı dikdörtgen bordürle çevrilmiştir. Madalyonun ortası iki daire içine alınmıştır. Birisi ince mavi, diğeri kalın zencerek motiflidir. Ortası siyah üzerine mavi çiçekler ve altın rumilerle doldurulmuştur. Zencerek motifinin dışında açık yeşil ve kahverengi motiflerin oluşturduğu ortaları siyah ve altın hilal şekilli ayırma rumilerden meydana gelmiştir. Dıştaki dikdörtgen madalyon arasında kalan köşelere şikaf halkâr bezeme yapılmıştır.

ÖRNEK-61- Süleymaniye Kütüphanesi, Yenicami 916 numaralı yazma:
Ze Hire-î Harzemşah adını taşıyan bu eserin müellifi İsmail bin Heserel cü camidir. Farsça Talik ile yazılmıştır.

Zahriye kısmında dikdörtgen şema ile yapılmış iki sayfa tezhibi vardır. Sayfanın ortasında satır araları altın olan yazılar yer alır. Yazının iki yanındaki dikdörtgenlerin etrafı ince portakal renkli ve lâcivert olmak üzere iki bordürle çevrilmiştir. Bu kısmın ortasında altın zemin üzerine yarım palmetlerin oluşturduğu bir desen görülür. Palmetlerin içlerine turuncu ve beyaz peçberkler ve dallar yerleştirilmiş, etrafları da kırmızı ile tahrirlenmiştir. Alt ve üstteki dörtgenlerin etrafında ince lâcivert , kalın zencerek motifli ve tekrar ince yeşil üç bordür görülür. Ortalarında altın zemin üzerine beyaz yazılı kartuşlar, yanlarda da simetrik yerleştirilmiş önde siyah, onların arkasında kırmızı yarım palmetler yer alır. Bu motiflerin içleri renkli çiçeklerle doldurulmuş, motiflerin etrafı turuncu ile tahrirlenmiştir. En dıştaki geniş bezemeli kuşakla bu kısımlar arasında ince yeşil, turuncu ve tekrar açık yeşil üç bordür yer alır. Dıştaki kuşakta iri altın dilimli motiflerin kenarları turuncu ile tahrirlenmiş, içlerine yeşil ve kahverengi rumiler yerleştirilmiştir. Bu iri motiflerin arasında yeşil ayırma rumiler yerleştirilmiş olup, ortalarında üç sarı ve mavi çiçekler kırmızı zemin üzerine yerleştirilmiştir. Aralar ise lâcivert üzerine beyaz pençberkler, turuncu seberklerle doldurulmuştur. Sayfanın yan ve orta kısmında dışarı taşkın sivri dilimli bir çıkıntı içinde siyah yarım palmetler birleşerek bir desen oluşturur.

ÖRNEK-62 - Süleymaniye Kütüphanesi, Sultanahmet bölümü 20 numarada kayıtlı Kur'an-ı Kerim:
Sülüs ile yazılmış olan Bu Kur'anın ilk dört sayfasında zengin tezhip süsleme olduu gibi sûre başlarında, sûre, hizip v.s. güllerinde de tezhibi vardır. Bu sayfalar altınla cedvellenmiştir. Zahriyede ilk iki sayfada büyük madalyon şema görülür. Sayfaların etrafı tamamen halkar bezemelidir. Madalyonda altın üzerine pembe mavi çiçek, lâle, güller üzerine beyazla yazılar yer alır. Madalyonun etrafında iki inci turuncu çizgi arasında siyah üzerine çiçek ve dal desenli geniş bir bordür dolanır. Bunun etrafında beyaz kontür çizgili sekiz tane iri palmet motifi yerleştirilmiş, iç kısımlarına lâcivert üzerine turuncu ve altınla uçları kıvrık rumiler yerleştirilmiştir. Palmetlerin araları turuncu çizgilerle sivri olarak birleştirilmiş, ortalarına da çift mekik şeklinde motifler yerleştirilmiştir. Bunlarda birinde lâcivert üzerine turuncu gül ve sarı beşli çiçek, diğerinde sarı gül ile beyaz beşli çiçek simetrik olarak yer almaktadır. Boşluklar ise zerenderzen bezemelidir. Etrafında lâcivert küçük şemse şeklinde tığlar bulunmaktadır. 3. ve 4. sayfalarda ise yarım palmet dilimli madalyonlar bulunmaktadır. Altın üzerine zerenderzen bezemeli olup yazıları beyaz ile yazılmıştır. Etrafı turuncu renklerle tahrirlenmiştir. Madalyonun alt ve üstünde yarım madalyonlar aynı şekilde dilimlenmiştir. Ortalarına lâcivert iri palmet motifleri yerleştirilmiştir. Palmetlerin içleri çiçek desenleri ile doldurulmuştur. Etrafı ise zerenderzen bezemelidir. Kırmızı iri güller iki yanda göze çarpar. Bu madalyonların dışında kalan boşlukları lâcivert üzerine çiçek desenleri ile altın ve pastel yeşilden yapılmış bulut motifleri doldurmaktadır. Bu kısmın etrafını mavili bir bordür dolaşmaktadır. Sayfanın üç yanını çeviren geniş kuşakta XVI. yüzyılın tipik süslemesi görülmektedir.

ÖRNEK-63 - Süleymaniye Kütüphanesi, Sultanahmet II numaralı Kur'an:
Nesih ile 968 H/ 1560 M tarihinde istinsah edilmiştir. Zahriyede iki sayfa da sivri dilimli büyük iki madalyon şeklinde tezhibi vardır. Madalyonun ortası turuncu, siyah ve beyaz çizgilerle altı kollu yıldız şeklindedir. Ortası altın üzerine turuncu, mavi pençberk ve stilize lâle motifleri ve dallarla bezenmiş, üzerine beyazla yazılar yazılmıştır. Bunun etrafında sivri dilimlerden birini atlayarak turuncu ile tahrirlenmiş iri palmet motifleri yerleştirilmiş olup zerenderzen bezemelidir. Boşluklar ise lâcivert üzerine iri turuncu güller, beyaz beşli çiçekler sarı, mavi ve pembe ile çeşitlendirilmiştir.

3. ve 4. sayfalarda tam sayfa levha tezhibleri vardır. Sayfanın ortasında mavi ve yeşil dilimli daire ve bazı geometrik motiflerin birbiri içine geçmesiyle oluşan bölümlerin ortası simetrik olarak bölünmüştür. Alt ve üstteki iki bölüm içinde zerenderzen bezeme, diğer kısımlarda lâcivert üzerine tatlı bir turuncu ile güller ve pençberkler, beyaz yasemin çiçekleri ve dallarla aralarda bulut motifleri ile desenlenmiştir. Bu kısımların etrafı açık mavi, üzerine çiçekli bir bordürle çevrilidir. Dış kuşakta iki sıra meandr motifi, ortaları yuvarlak dilimli olarak dolanır. Bunların içleri lâcivert üzerine iri beyaz ya da turuncu gül ile etrafında sarı, beyaz çiçek ve dallarla bezenmiş olup, aralar da zerenderzen bezeme ile doldurulmuştur. Sayfanın dışı lâcivert tığlarla biter. Bütün sayfaların yanlarında, serlevhada da tezhipleri vardır.

ÖRNEK-64 - Süleymaniye Kütüphanesi, Hamidiye bölümü II numaralı yazma:
Murakkaât (Yazı albümü) olarak hazırlanmış bu eser, Şeyh Hamdullah tarafından nesîh ile 914H/1506 M tarihinde istinsah edilmiştir. Diğer örneklerde gördüğümüz aynı dikdörtgen şemadadır. Orta kısmı yazılıdır. Yanlarda altın üzerine stilize lâle ve pençberk motifi ile yapılmış pembe gülleri vardır. Yanlar yeşil bordürle çevrelenmiş içleri çift rumilerle bezenmiştir. Alt ve üstteki dikdörtgenlerde pembe bordür içinde desensiz kartuşlar yer alır. Üzerlerine beyazla yazı yazılmıştır. Yan kısımları ise zerenderzen bezemelidir. Tığları lâcivert hatayi şeklinde olup dış kuşağın içinde dilimli lâcivert motiflerle beyaz, pembe rozet çiçekleri, lâleler ve altın dallar görülmektedir.

RESİM 64- Süleymaniye Kütüphanesi, Pertevniyal bölümü 2 numaralı Kur'an-ı Kerim:
Arapça nesih ile İbrahim b. Derviş el Buharî tarafından 959 L/1552 M tarihinde istinsah edilmiştir.

Gördüğümüz örnekler içinde en süslü olanıdır. Kitabın ilk sayfasından son sayfasına kadar tezhiblerle donatılmıştır. İlk sayfada ortada yuvarlak bir şemse motifi yer alır. Düz sade altından olup, etrafında dilimli geniş lâcivert bordür uçlarda da uzantıları görülmektedir. Lâcivert bordürün içi ayırma rumilerle bordo siyah ve yeşil kullanılarak desenlenmiştir. Motiflerin aralarında ise altından ince kıvrık dallar ile eflâtun, pembe pençberkler, iri kırmızı güller, mavi tomurcuklarla oya gibi işlenmiştir. Sayfanın köşebendleri içinde kalın bulut motifleri altından dalgalı olarak lâcivert zemin üzerinde dolanmakta, aralarda ise aynı beşli çiçekler ve yıldız motifleri yer almaktadır. Sayfanın etrafı iki yeşil çizgi arasında altın kalın bir bordürle çevrelenmiştir. Bu bordürün dışı dört yanda bileşik rumilerin oluşturduğu üçgenlerle çevrilmekte, her üçgenin içine de bir kırmızı, bir altın büyük çiçek motifleri lâcivert üzerine yerleştirilmektedir. Araları ise altın üzerine mavi yıldız çiçekleri ile doldurulmuştur. Bu ilk sayfadan sonra karşılıklı çift sayfa üzerinde lâcivert zeminli altın desenli ve renkli çiçeklerle çok zengin ve güzel tezhip örneklerine sahiptir. Bulut motifleri arasında güller, yıldızlar, üçlü, beşli çiçekler ve ince dallar görülür. Kompozisyonu iç içe geçmiş üç dörtgen şeklinde olup, en içte satır araları altınlı yazı yer alır. Dörtgenler kırmızı bordürlerle birbirinden ayrılmıştır. En dışta rumili bir kuşak bordo ve lâcivertle boyanmış aralarında altın kullanılmıştır.

Kitabın baştan sona her sayfasında aşırı tezhip süsleme vardır.Altın cedvel içinde satır araları ve duraklar altınlı, sayfa kenarlarında ise değişik şekillerde madalyonlar içleri desenli olarak yapılmıştır. Bazı sayfalarda şikaf halkar ve her renkte bezeme ile son derece güzel bir örnektir.

ÖRNEK-65- Süleymaniye Kütüphanesi, Pertevniyal bölümü 19 numaralı Kur'an-ı Kerim:
Arapça nesih ile Şeyh Hamdullah tarafından 914 H/1506 M tarihinde istinsah edilmiştir.

Zahriyesinde çift sayfada tezhibi vardır. Ortada altın noktaların kullanıldığı yazı yer alır. Alt ve üstteki dikdörtgenler ile sayfa yanlarında dilimli üçgen çıkıntılardan oluşmaktadır. Alt ve üstte tığlar olduğu halde yanlarda kullanılmamıştır. Yazılı kısmın yanları zerenderzen çiçek ve dal desenli geniş bir bordür şeklinde olup bunların etrafında altta ve üstte yeşil bir bordür dolanır. Alt ve üst dörtgenlerin ortasında dilimli madalyonlar, yanlarında da yarım madalyonlar yer alır. Madalyonların içleri altın üzerine beyaz yazılıdır. Etraflarında ise beyaz dilimli bir bordür dolanır. Yandaki yarım madalyonların ortalarında bileşik rumilerin ortaları siyah oyup üzerine turuncu iki çiçek ve altın dallarla uç kısma da beyazlı bir çiçek yerleştirilmiştir. Bu madalyonların dışında kalan kısımlarda, kenarlarda dalgalı altın rumiler ve renkli çiçekler bulunmaktadır. Sayfa kenarlarının ortalarında yer alan dışarı taşkın üçgen kısımlarda ise dilimli altın bölmeler üzerine zerenderzen bezemeler yer alır. Boşluklar ise lâcivert üzerine rozet, pençberk ve dallarla desenlidir. Hâtime kısmında değişik bir tezhipli sayfa görülmektedir. Altın cedvelle çevrilmiş sayfanın üst kısmı daha dar bir dörtgen olup ortasında altın köşebendleri bir levhaya yazılar yazılmıştır.

ÖRNEK-66 - Süleymaniye Kütüphanesi, Lâleli 16 numaralı Kur'an: Arapça nesih ile Şeyh Hamdullah'ın talebelerinden Şükrullah tarafından 990 H/1582 M tarihinde istinsah edilmiştir.

Zahriyede iki sayfada uçları sivri biten madalyon şeklinde tezhibi vardır. Etrafındaki tığlarda lâcivertin yanında yeşil de kullanılmıştır. Madalyonun ortasında lâcivert bir çember, içinde zerenderzen bir zemin üzerine beyazla yazı yer alır. Yazılı kısmın etrafında ayırma rumilerden oluşan bir kuşak dolanır. Bunların sekiz tanesi lâcivert üzerine ortası rozet motifli, araları ise zerenderzen bezemeli yeşil, turuncu, pembe ve mavi minik çiçeklerle doldurulmuştur.

3. ve 4. sayfalarda XVI. yüzyılın klâsik dörtgen şeması içinde lâcivert ile altın desenli olup, altın zeminli kısımlarda ise canlı yeşil renkte rumiler kullanılmıştır. Bordürler yine yeşille yapılmış, desenlerde ise turuncu, bordo, pembe, mavi renkler kullanılmıştır.

Kitabın sonlarına doğru bir sayfada değişik bir tezhip örneği bulunmaktadır. Büyük dilimli yapraklar, kalın kenarları altınla tahrirlenmiş dallar üzerinde yer almakta ve uçlarında bordo renkli stilize iri lüleler spiral şeklinde dolanmaktadır. İri yapraklarda ikisi altın, rumiler ile lâciverttir. Üçü ortası altınlı kenarları lâcivert, boşluklar ise lâcivert hatayiler, dallar ve yapraklarla bezenmiştir. Hatime kısmında pemme şikâf halkar olarak bir ağaç ile bir yanda iri bir lâle, diğer yanda pembe bir gül ve mavi çiçekli bir sümbül dalı yer almaktadır.

ÖRNEK-67- Süleymaniye Kütüphanesi, Pertev Paşa bölümü I numaralı Kur'an-ı Kerim:
Arapça nesih ile Mustafa Dede b. Şeyh Hamdullah tarafından istinsah edilmiştir. Klâsik dönemdeki dikdörtgen şema uygulanmıştır. Sayfaların ortalarında yazı bulunur. Satır araları ve duraklar altın noktalıdır. Yazının iki yanında turuncu ince bordürler içinde altın üzerine pençberk ve dallarla yapılmış şeritler uzanır. Yazıların alt ve üst kısmı bordo renkli bir bordürle ayrılmış olup ortalarına dilimli altın bir kartuş yerleştirilmiş, içine de beyazla yazılar yazılmıştır. Sartuşun iki yanında birer tane lâcivert dilimli motif yer alır. Bu motiflerin içinde beyaz ve sarı çiçekler ile iki lâle motifi, altın dallarla birleştirilmiştir. İri lâcivert motiflerin dışında da sarı, eflâtun biraz irice yapılmış pençberkler ve stilize lâleler, aralarda da dallar yer almıştır. Bütün bu orta kısmın etrafı zencerek bordürle çevrilmiştir. En dışta ise geniş sivri dilimli bir kuşak dolanmaktadır.

ÖRNEK-68- Süleymaniye Kütüphanesi, Fatih bölümü 13 numaralı Kur'an:
Arapça nesih ile 964 H/1557 M tarihinde Derviş Muhammed b. Mustafa Dede b. Şeyh Hamdullah tarafından istinsah edilmiştir.

Dikdörtgen kompozisyon içinde yer alan tezhibi klâsik devir özelliklerinin hepsini göstermektedir. Yazının etrafındaki bölmeler yeşil bordürlerle birbirinden ayrılmıştır. Altın, lâcivert değişimli olarak kullanılmış, üzerine renkli çiçeklerle bezeme yapılmıştır. Sayfanın üç yanını çeviren tığların hepsi bir boyda olup, çiçek motiflidir. Duraklar, sûre ve hizip gülleri, sûre başları parlak altın ve parlak bir lâcivertle desenlenmiştir.

ÖRNEK-69- Süleymaniye Kütüphanesi, Lâleli I numaralı yazma:
Hattâtı bilinmeyen bu kitabın adı Mushaf-ı Şerif olup, istinsah tarihi 990 H/1582 M'dir. Sayfaları altınla geniş olarak cedvellenmiş olan bu Kur'anın zahriye sayfasında eflâtun iri çiçeklerle, uçları bordo renkli beyaz dallar ve stilize bir dekor görülür. Üst kısmı altından sivri uçlarla biten mihrap şeklinde olup, yeşil tığlarla ileri doğru uzanır. Mihrabın ortasında altın zeminde yine eflâtun iri yuvarlak çiçekler görülür. Değişik ama biraz kaba bir örnektir.

ÖRNEK-70- Süleymaniye Kütüphanesi, Ayasofya I numaralı Kur'an:
Nesih ile İstanbul'da 914 H tarihinde Derviş Hasan b. İlyas el Bursavî tarafından istinsah edilmiştir. Klâsik devir tezhibi özellikleri gösteren bu eserde parlak altından sivri uçlu kartuşlar üzerine turuncu, mavi, beyaz küçük desenli zerenderzen bezeme ile boşluklarda canlı bir lâcivert üzerine aynı çiçeklerin altın saplarla bağlanmış olduğu görülmektedir. Etrafını diğer örneklere benzer geniş bir kuşak dolanmakta, uçları tığlarla bitmektedir.

ÖRNEK-71- Süleymaniye Kütüphanesi, Sultanahmet bölümü 14 numaralı Kur'an:
Arkasında Kur'an falı olan bu eser Arapça nesih ile yazılmıştır. Tezhipleri yönünden son derece zengin bir örnektir. Zahriye kısmında dört sayfada, zerlevhasında, sûre başlarında, hizip, sûre ve cüz güllerinde çok güzel tezhip örneklerine sahiptir. Baştan ilk iki sayfada madalyon şeklinde olan tezhibleri, üçüncü ve dördüncü sayfalarda tam sayfa tezhipler izlemektedir. İlk sayfalardaki sekiz dilimli madalyonun ortası turuncu çizgilerle tahrirlenmiştir. Sekizgenlerin içine altta daha küçük, üstte daha büyük olarak yapılmış palmet motifleri yerleştirilmiş, içleri ise altın zemin üzerine turuncu lâle, iki yapraklı eflâtun çiçek mavi ve turuncu hatayilerle bezenerek üstüne beyazla nesih yazı yazılmıştır. Üstteki büyük palmetlerin eflâtun ve sarı renkli bulut motifleri ortalarından mavi iri düğümlerle birbirine bağlanmıştır. Aralardaki lâcivert boşluklar üzerinde sarı, eflâtun pençberkler dallarla bağlanarak dolanır. Sekizgenin en dışında sivri dilimli bordürü altın ve turuncu renkte iki dilimli bordür çevrelemektedir. Etrafındaki tığlar ise bir büyük bir küçük olarak dizilmiş ince rumili şemseler şeklindedir.

Üçüncü ve dördüncü sayfalarda, orta kısımda yarım palmet şekillerinin birleşmesiyle oluşan dilimli bir şemse yer alır. Palmetlerin içi lâcivert üzerine turuncu, sarı, eflâtun beşli çiçek ve dallarla bezenmiş, iç yüzü turuncu, dış yüzü beyazla tahrirlenmiştir. Şemselerin iki başında tam palmetler içinde beyaz yazılar, lâcivert çiçekli zemin üzerinde yer almaktadır. Şemsenin ortası altın zemin üzerine güller, mavi iri rozetler, kırmızı lâleler ve eflâtun çiçeklerle donatılmıştır. Şemseli kısmın köşeleri, yarım palmet şekilli köşebendler şeklinde olup lâcivert üzerine çiçek dekorludur. Altın üzerine ortaları siyahlı turuncu rumilerle mavi ve sarı pençberklerle bezenmiştir. Şemse ile köşebendler arasında altın zemin üzerine sarı ve mavi bulut motifleri ile aralarında beşli, üçlü çiçekler iri güller yer almaktadır. Etrafı iki turuncu iplik arasına mavili bir bordürle çevrilmiştir. Sayfanın iç tarafı siyahlı, yeşilli, pembeli ve lâcivertli ince dört bordürle bitirilmiştir. Sayfanın diğer üç serbest yanı ise geniş bir kuşakla çevrilmiş siyah ve turuncu renklerle dilimlenmiştir. Bu kuşağın içine iri palmet motifleri sıralanmış olup tam ortasında da dışarı taşkın dilimli yarım daire şeklinde bir çıkıntısı bulunmaktadır. Palmetlerin etrafında ortaları siyahlı turuncu rumiler değişik şekiller oluştururlar. Araları aynı bezeme ve bulut motifleri ile doldurulmuştur.

ÖRNEK-72- Türk ve İslâm Eserleri Müzesi'nde 426 numarada kayıtl Kur'an: Zahriye kısmında altı sayfada tezhibi vardır. Bunun yarında bütün Kur'anlarda olduğu gibi sûre başları, durak ve güller ile hâtime kısmında da çift sayfada tezhibi bulunmaktadır.

İlk sayfalar sivri dilimli madalyon şeklindedir. Altıgen şeklinde olan bu kısımın çukurluklarına gelecek şekilde büyük rumiler yerleştirilmiştir. Etrafı geniş bir daire içinde renkli şemse motifli aralarına hatayi ve dallar yerleştirilmiş şekilde bir bezeme görülür. Üç ve dördüncü sayfalarda zengin süslemesi XVI. yüzyıla ait diğer örneklerde gördüğümüz desenlerin benzeri ile donatılmıştır. Beş ve altıncı sayfalarda ise yazıların aralarında ve yan kısımlarda turuncu üzerine altın desenli ve renkli çiçeklerle bezenmiştir.

ÖRNEK-73- Türk ve İslâm Eserleri Müzesi 410 numarada kayıtlı Kur'an: Zahriye kısmı çift sayfa üzerine tezhiplidir. Dikdörtgen şema uygulanmış olup yanlar zerenderzen bezemelidir. Etrafındaki geniş kuşakta ayırma rumiler, boşluklarda da lâcivert üzerine çiçek bezeme görülür. Etrafında tığ yoktur.

XVII. Yüzyıl Örnekleri

ÖRNEK-74- SÜleymaniye, Sultanahmet bölümü 14 numaralı yazma: Mushaf-ı Şerif olan bu eser Arapça nesih ile yazılmıştır.

Tezhipleri bakımından son derece zengin bir örnek oluşturur. İLk iki sayfada sekizgen yıldız şeklinde bir kompozisyon uygulanmış, beş ve altıncı sayfalar tam sayfa tezhipli, yedinci sayfada başlıkda bezeme görülmektedir. Sekiz dilimli madalyon kısmının etrafı uçları mavi rumili şemse şeklinde tığlarla çevrilmiştir. Sekizgenlerin içine üst üste iki palmet yerleştirilerek, araları dilimli eşkenar üçgen şeklinde motiflerle doldurulmuştur.

ÖRNEK-75- Süleymaniye, Yenicami I numaralı Kur'an: Nesih ile hattat şehzade Mehmed ibn Ahmed Han tarafından istinsah edilmiştir. Bütün sayfaları altın cedvelli olup duraklarda altın noktalar kullanılmıştır. Kur'an'ın arkasında dua başlıklarında, sûre başlarında halkâri bezeme görülmektedir. Zahriye kısmında XVI. yüzyılda çok uygulanmış klâsik bir bezeme görülmektedir.

ÖRNEK-76- Süleymaniye Kütüphanesi, Ayasofya 4785 numaralı yazma: Müstevfi'l-Memalik Zahir ed-Din nin Mecmuatü'r Resail adlı Arapça talik ile yazılmış bu eseri 1086 H/1675 M tarihinde Muhammed Şefii Tebrizî tarafından istinsah edilmiştir.

Serlevha sayfasında tezhibi vardır. İki sayfanın etrafında altın ve turuncu çizgiler arasında geniş bir bordür dolanır. Bordürün firûze zemin üzerine turuncu, sarı, eflâtun ve beyaz çiçeklerle kıvrık dal ve yaprak bezemeli olduğu görülür. Satır araları ise altınla tahrirlenmiş, ortaları kırmızı ince kareli olarak desenlenmiştir.

ÖRNEK-77- Süleymaniye Kütüphanesi, Hamidiye 75 numaralı yazma: İsmail Hakkı Bursavî'nin Ruhü'l Beyan adını taşıyan Arapça nesih ile yazılmış eseridir. Serlevhada alt kısım sıvama altın, yanlar ise ikişer çiçek ve lâle motifi ile bezenmiştir. Yeşille renklendirilmiş kalın zencerek bordür ile pembe ve yeşil ince bordürlerle çevrili mihrabiyeli olarak şekillendirilmiştir. Mihrabiyenin uçları uzun yeşil çiçek motifli tığlarla bitmektedir. Mihrabın tam ortasında koyu lâcivert iki dilimli bir motif bulunmaktadır. İçinde altın dallar arasında iri rozet çiçeği yer almaktadır. Bu lâcivertli kısmın dışı zerenderzen bezemeli olarak natüralist çiçek motifleri ile doldurulmuştur. Altın yaprakların uçları bordo ile renklendirilmiştir.

ÖRNEK-78- Süleymaniye Kütüphanesi, Halet Efendi 174 numaralı yazma: Mevlâna Celâleddin Rumî'nin Mesnevi adlı eseridir. Farsça talik ile 1029 H/1699 M tarihinde istinsah edilmiştir.

Baştan altı sayfası tezhiplidir. İLk iki sayfa tamamen şikaf halkâr olarak bezenmiş, pembe ile çiçeklerin göbekleri renklendirilmiştir. Sayfa cedvellenmiş olup, cedvelin içinde iri hatayi çiçekler ve büyük dallar, cedvelin dışında ise rumi ve kıvrık dallarla hakari olarak bezenmiştir. Üç ve dördüncü sayfalar tam sayfa levha tezhibi şeklinde olup, dört ve beşinci sayfalarda da yine şikaf halkari süsleme görülmektedir. Serlevha kısmında ise bordo renkli bir bordür içinde ortada dilimli altın zemin üzerine ince çiçek desenleri görülmektedir.

ÖRNEK-79- Süleymaniye Kütüphanesi, Lâleli 6 numaralı Kur'an: Arapça olarak nesih ile Hattât Halil (III. Ahmed'in Kâtiplerinden) tarafından 1116 H/1805 M tarihinde istinsah edilmiştir. Çok zengin tezhip süslemesi vardır. İlk iki sayfada dikdörtgen şema içinde görülen bezemeler artık iyice irileşmiştir. Sayfa kalın olarak üç taraftan altınla dilimlenmiş olup, kullanılan tığlar da oldukça değişik bir örnek göstermektedir. Tığların ortalarında altın, turuncu ve eflâtunla dilimlenmiş güller ve kırmızı iki karanfil motifi si-





RESİM-27

Bursa İnebey Medresesi, Ulucami bölümü 12 katalog numaralı yazma. Son dönem özellikleri gösteren bu eserde sayfa kenarları halkarî bezemeli. XIX. yüzyıla ait.

metrik olarak yerleştirilmiştir. Üç ve dördüncü sayfalarda şikaf halkari süsleme görülür. Bordo renk kullanılmıştır.

ÖRNEK-80- Topkapı Sarayı Kütüphanesi, R.741 (Karatay T.2371) XVII. yüzyılın ilk yarısına aittir. Nesih hatla Türkçe olarak yazılmış olup, Ia-15a -3Ib ve 32a sayfalarında yazı vardır. Diğer sayfaları halkari süllemelidir. Zahriye kısmı tezhipli, sayfa kenarları altın ve uçuk renkli halkar süslemelidir.

Zahriyede orta altın yaldız, mavi ve bordonun hakim olduğu bir madalyon vardır. Madalyonda II. Osman'ın övgü yazısı bulunur. Madalyonun dışında köselere yaldız, bordo renkli rumi bezemeli köşebendler, alt ve üst kısımda içi dilimli madalyonlarla süslü dikdörtgen panolar yerleştirilmiştir.

ÖRNEK-81- İstanbul Üniversiteki Kitaplığı A.6549 numaralı Kur'an: 1074 H/1663-64 M tarihinde istinsah edilmiştir. Hattât Osman tarafından nesih hatla yazılmıştır. Serlevha, sûre başları ve durakları ile hatemi kısmında XVII. yüzyıl özellikleri gösteren tezhiplerle bezenmiştir. Zahriyede çift sayfa tezhibi klâsik dikdörtgen şeklinde yapılmış olup altın ve lâcivert renklerin yanında irileşmiş beyaz, eflâtun, pembe çiçekler, turuncu stilize lâleler görülür. İnce bordo renkli bir bordürle alt ve üst dörtgenler ayrılmış olup bu dörtgenlerin etrafı ayrıca geniş altın sivri dilimli bir kuşakla dolanır, mavi hatayili tığlarla biter. Altınlı dilimlerin içi zerenderzen bezemelidir.

ÖRNEK-82- Topkapı Sarayı Kütüphanesi, 1123 numarada kayıtlı levha 1101 H/1689-90 M tarihinde yapılmıştır. Uçuk pembe kâğıt üzerine siyahla Kur'an'dan bir ayet yazılıdır. (III) 172) Hocazade diye tanınan Mehmed adlı hattatın imzası vardır. Yazının boşluklarına altın yaldız çiçek ve dal bezemeler yapılmıştır. Kenarları siyah tahrirlidir. Murakka şeklinde düzenlenmiş olan yazı iki yapraklık bir albüm halindedir. Yazının kenarları yeşil ve ebru kâğıt bordürlü, dış kenarlar zerefşan olarak yapılmıştır. Karşısındaki yaprakta mor süsen, pembe yapan gülü ve mor menekşe demetleri pembe zemin üzerinde yer almaktadır. Kabı ebru kâğıt (Hatip ebrusu) kaplıdır. Çiçeklerin kenarları koyu gölgelinmiş olup, natüralist üslûpta yapılmıştır. Birinci sayfa uçuk pembe, diğeri koyu pembedir.

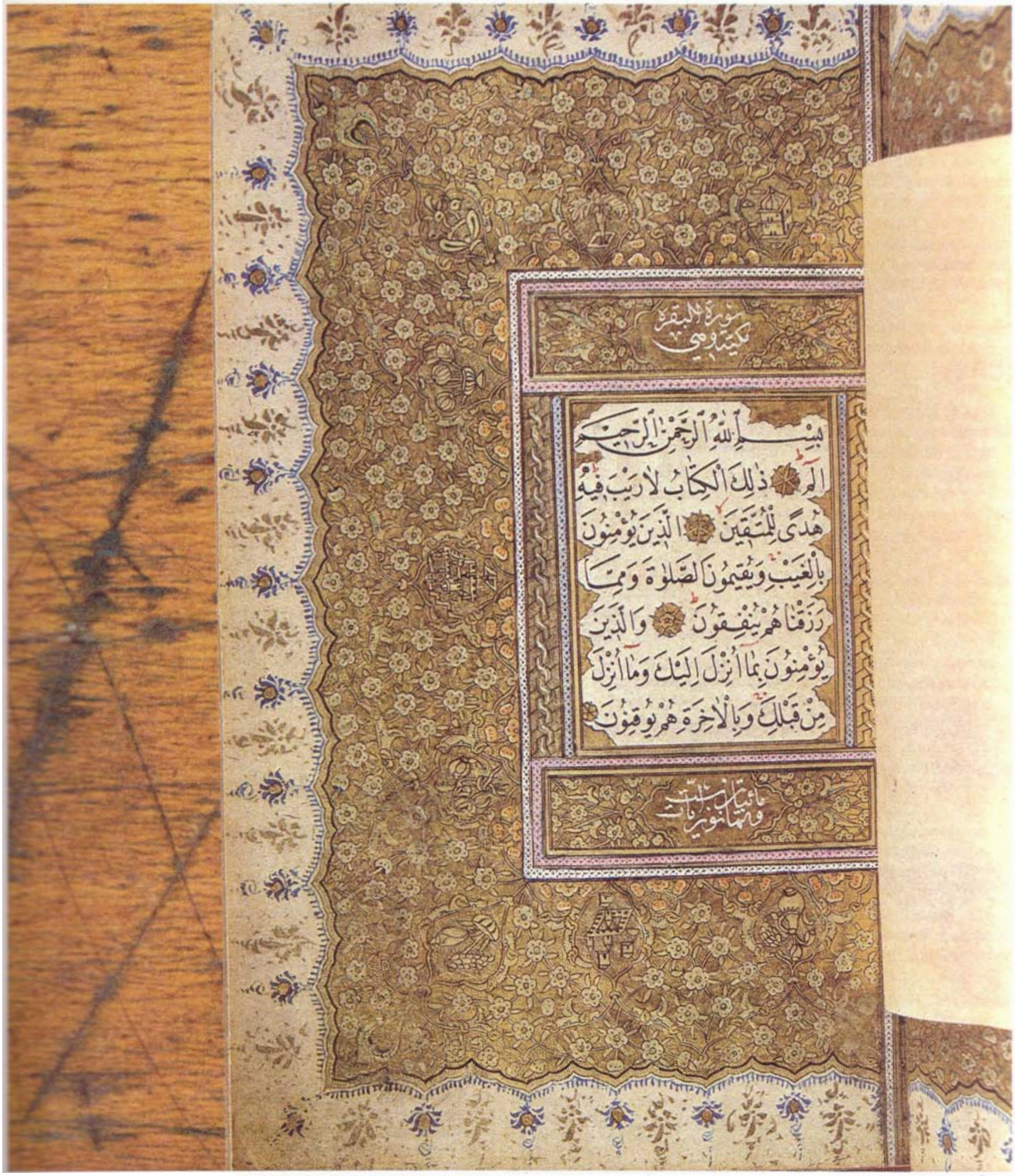
SON DÖNEM TEZHİPLERİ (Rokoko Üslûbu)

Türk tezhip sanatının en güzel örneklerinin verildiği klâsik dönemin arkasından XVII. yüzyılın sanat açısından daha zayıf örneklerinden sonra XVIII. yüzyılda Osmanlı sanatı mimari başta olmak üzere bütün sanat kollarını, küçük el sanatlarını, giyim kuşamı hatta ev dekorasyonunu da geniş çapta etkileyen yeni bir döneme girmiştir. Batı'nın etkisiyle ortaya çıkan bu yeni dönemin tezhip sanatı üzerinde yapmış olduğu değişikliklere geçmeden önce bu değişimin nasıl ve hangi şartlar altında ortaya çıktığına bir göz atmak gerekir. Çünkü toplumlarda kendiliğinden ve sebepsiz olarak değişimden söz edilemez.

Osmanlı İmparatorluğu XVII. yüzyıla gelinceye kadar Batı'daki sosyal, politik ve kültürel gelişmelerle derinlemesine ilgilenmemiş ve onları önemsememiştir. Fatih'in saltanatı döneminde Venedik'le kültürel ilişkiler kurulmasının dışında, bu ilgiyi gösterecek önemli bir olaydan söz edilemez. Kanuni döneminde de Balkan ülkelerinden bazı nakkaşların sarayda çalıştıkları bilinirse de bunların Türk sanatı üzerinde fazla etkili oldukları söylenemez.

Batı ile Lâle Devri'ne kadar siyasi ve ticari ilişkiler olmasına rağmen kültürel ilişkiler fazla gelişmemiştir. 1688 Karlofca antlaşmasıyla arka arkaya gelen yenilgiler Osmanlılara Batı'nın üstün olduğu düşüncesini getirmiş ve gözlerini Batı'ya çevirmelerine neden olmuştur. 1720 yılında III. Ahmed Zamanında 28. Çelebi Mehmet kalabalık bir heyetle birlikte Paris'e gönderilerek, oraları gezip bir raporla padişaha bildirmesi istenmiştir. Çökmekte olan imparatorluğu kurtarmak, devlet düzenini yeniden sağlamak amacıyla Batı'dan öğrenilecek bazı şeyler olduğu inancı yaygınlaşmaktadır. Batı kültürünün gerekli olduğu düşüncesiyle Batı'dan bazı teknik uzmanlar yurda getirilerek onlardan yararlanma yoluna gidilmiştir. III. Mustafa döneminde Batı'ya dönük gelişmeler hızlanmış olup Batı'da devletlerin dine ve geleneklere bağlı olmayan yeni yöntemlerle idare edildiği de öğrenilmiş bulunmaktadır. Batı'ya yaklaştıkça müsbet ilimler bakımından onlardan çok geride kaldığını anlayan Osmanlı devleti yöneticileri, müsbet ilimleri öğrenmenin ve devlet kurumlarının da Batı sistemine göre yeniden düzenlenmesinin gerekli olduğuna inanmışlardır. Ülkenin korunması, gelişmesi için II. Mahmud döneminde çok yönlü çalışmalar yapılmış, devlet düzeninde keyfilik yerine bilimsellik ve çağdaşlık ilkesi benimsenmiştir. Bu sebeple 1827'de Mekteb-i Tıbbiye, 1833'de Mızıka-i Hümayun, 1934'de Mekteb-i Harbiye kurulmuş, Fransızca ve Türkçe eğitime başlanmıştır. 1839'da ilan edilen Gülhane Hatt-ı Hümayun'u ile ortaçağ düşüncesi yerini halkın ihtiyaçlarına, yasal haklarını koruyan ilkelere bırakır. Bu dönemde Osmanlı devleti üst düzey yöneticilerinin çabaları ile devlet örgütlerinde, askerlik ve eğitim sistemlerinde köklü değişikliklere gidilmiştir(87). Devletin bütün kurumlarında uygulamaya konan bu yenileşme hareketlerine paralel olarak Osmanlı devletinin yüzyıllardır devam eden köklü geleneksel kültür ve sanat anlayışında da yavaş yavaş Batı kültür ve sanatının etkileri kendini göstermeye başlamıştır. Osmanlıların Batılılaşma hareketi başta padişahlar olmak üzere toplumun üst düzeydeki yönetici kadroların ve aydınların zorlamasıyla gelişmiştir. Aslında kültür ve sanat hareketlerinin temelinde de devletin yıkılmaktan kurtarılması amacı vardır. Özellikle Abdülmecid devrinden itibaren Osmanlı saray ve çevrelerinde Batı'yla ilgili herşey büyük bir hayranlıkla karşılanmıştır. Bu sebeple onun zamanında sanat yaşamına Batı etkisi daha da geniş ölçüde girmiştir. Daha sonra Abdülaziz ve II. Abdülhamid zamanında da Fransız sanatının etkileri Osmanlı sanatını hemen hemen her yönde geniş ölçüde etkilemiştir. Bilim adamları ve uzmanlar yanında o devirde saraya davet edilen pek çok yabancı sanatçı olduğu gibi, yerli sanatçıların bir çoğu da Fransa'ya sanat eğitimi için gönderilmiştir. Bu karşılıklı kültür alış verişinden kitap sanatlarımızın da etkilenmemesi mümkün değildir. Batı tarzında yapılan resimler giderek minyatür sanatının gerilemesine ve ortadan kalkmasına sebep olurken, tezhip sanatında da Fransız sanatının etkisiyle Barok ve Rokoko üslûbu dediğimiz, klâsik tezhip süslemesinden çok farklı özellikleri olan yeni bir üslûp ortaya çıkmıştır.

XVI. yüzyıl sonlarında Michelangelo'nun mimaride Lourensiana kütüphanesi ve Saint Pierre kilisesinin kubbesi, resimde Mahşer adlı kompozisyonu ile öncülüğünü yaptığı Barok üslûp XVII. yüzyıl boyunca başta İtalya olmak üzere Avrupa'nın bütün ülkelerine hâkim olmuş bir sanat akımıdır. Mimaride, heykel ve resimde bu üslûpta çalışan ve eserler veren sanatçılar hakkında pek çok yayın yapılmıştır. Burada onlardan söz etmek konuyu dağıtmaktan başka bir işe yaramayacaktır. Ancak Barok üslûp dendiğinde ne anlaşıldığını da bir iki cümle ile açıklamakla yetineceğiz. Barok Portekizce "Barocca" sözcüğünden gelmekte olup eğri büğrü inciler dizisi demektir. Bu üslûpta ilk eserler İtalya'da ortaya çıktığında onlarla alay etmek, aşağılamak amacıyla kullanılmış olup zaman içinde bir üslûp adı olarak Sanat Tarihine girmiş ve yerleşmiştir. Rönesans'ın simetrik, dengeli, sade huzurlu eserlerine karşı bir reaksiyon olarak ortaya çıkan Barok üslûpta kitle, ışık gölge zıtlıkları, iç bükey ve dış bükeyler, aşırı hareket önemli unsurlar durumuna gelmiştir. Özellikle ışık Barok üslûbun en önemli niteliği olarak değerlendirilir. XVII. yüzyılda



RESİM-28

Süleymaniye Kütüphanesi, *Pertevniyal bölümü 8 katalog numaralı Kur'an. 1205 H tarihinde istinsah edilmiş olan bu eserin zahriye kısmı tamamen zerenderzen bezemelidir. XIX. yüzyıla ait.*

bir çok ülke gibi Fransa' da İtalya'nın Barok sanatından etkilenmiştir. Fransa'da Barok üslûbun bir uzantısı olarak Rokoko adı ile gelişme göstermiş, mimariden daha çok iç dekorasyon alanında güzel örnekler vermiştir. XVII. yüzyılda Fransa'nın zenginliğini, lüksünü ve görkemini yansıtan aşırı bezemeye önem veren bir üslûp olarak gelişme göstermiştir. 28. Çelebi Mehmet Efendi'nin Seyahatnamesi, getirdiği hediyeler ve diğer Avrupa devletlerine oranla Fransa ile olan sıkı ilişkiler 1721 yılından sonra Fransız Rokoko Sanatının Osmanlı sanatını etkisi altına almasına sebep olmuştur.

Osmanlı sanatının klâsik devirde verdiği en güzel eserlerin ardından Batı etkisiyle alışılmamış yeni ve değişik eserlerin yaratılması toplum tarafından kolaylıkla benimsenmemiş ve Avrupa taklitçiliği olarak değerlendirilmiştir. Yeniliğe olan bu ilk doğal tepkilerin yavaş yavaş azalarak benimsenmesinin sebeplerinden birisi de bu üslûbun değiştirilerek bir Türk karakteri kazandırılmasıdır.

Bu yeni üslûbun en eski örneği olarak Türk ve İslâm eserleri müzesinde 2234 envanter numarası ile kayıtlı bulunan bir tuğra gösterilmektedir. Sultan I. Mahmud'un (1730-1754) ferman tuğrası olan bu eserde dalından yeni koparılmış bir kurdele ile bir buket haline getirilmiş zambak ve şakayık çiçekleri görülür(88). Osmanlı tezhibinde o güne kadar hiç görülmeyen ışık gölge zıtlıkları, renklerin açıklı koyulu kullanılışı ve perspektif etkisinin kazandırılması bu eserde ilk defa karşımıza çıkmaktadır.

XVIII. yüzyılda tezhip süslemeleri iki yönde gelişme göstermiştir. Birincisi, Klâsik Osmanlı tezhibinin gerileme dönemi olarak değerlendirilebilecek büyük çiçekli iri ve karışık motifli kaba süslemelerdir. Bunlar klâsik kompozisyonlar içinde yer almaktadır. Geniş altın zencerek bordürler, sıvama düz desensiz altın zeminler, natüralist çiçek motiflerin süslediği serlevha kısımları, kırmızı, lâcivert hatayi, karanfil veya çiçek demeti şeklindeki tığlara sahiptir. Siyah renk zemin olarak bu dönemde karşımıza çıkar. Eflâtun, mavi, beyaz, kırmızı, turuncu, natüralist çiçek motiflerinde kullanılırken, altın yanında yine lâcivert en önemli renk olarak karşımıza çıkar. İri bozulmuş rumiler, gül, karanfil, lâle, haşhaş çiçeği, seberk, pençberk ve rozet çiçekleri kaba ve karışık olarak uygulanmıştır. Bazı örneklerde de zahriye kısmı altınla kare, dikdörtgen, dilimli baklava veya üç genlere ayrılarak aralarına yazılar yazılmıştır.

İkinci grup ise Batı etkilerinin kuvvetle ortaya çıktığı örneklerdir. Bu eserlerde serbest elle çizilmil halkari bezemenin yanı sıra, Barok motifler de görülür. Vazo, saksı, veya sepet içine yerleştirilmiş yaprak ve çiçekler, yapraklardan oluşmuş çelenkler, akantus yaprakları, tek çiçekler, buketler, kurdele ile bağlanmış çiçek demetleri tezhibin birer ögesi olmaktan çok tek başına bağımsız çiçek kompozisyonları şeklindedir. Bu dönemde hizip ve sûre gülleri de artık madalyon şeklinde değil, natüralist çiçek demetleri şeklinde sayfaların yanlarında yer alır. Geç dönem süslemesinde motif olarak doğada gördüğümüz bütün çiçekler kullanılmıştır. Katmerli gül, sümbül, lâle, karanfil, şakayık, yıldız çiçekleri, nilüfer ve değişik "C" veya "S" kıvrımları yapan yapraklar v.s. gibi.

Edirnekâri olarak bilinen süslemelerde ise işçilik daha kaba çiçekler ise çok stilize edilmiş ama kimliğini henüz kaybetmemiş olup hangi çiçek olduğu tanınabilir şekildedir. Doğaya sadık kalarak yapılan bu tür çalışmalarda Ali Üsküdarî ve Abdullah Buharî'nin eserleri en güzel örnekler olarak bilinir. XVIII. yüzyıl sonlarında ve XIX. yüzyılda Barok Rokoko üslûbu tezhiplerinin ve çiçekli kitap süslemelerinin en zengin örneklerini buluyoruz. Bu dönemde klâsik Türk tezhibinin bütün özelliklerini bulamasak da kendine has estetiği içinde kabartma etkisi veren, fışkıran neşeli görünüşleri ile bir devri yansıtan zengin örnekler ortaya çıkarılmıştır.

XIX. yüzyılda çeşitli dua kitaplarında ve Delaîl ve benzeri dini yazmalarda, levhalarda Mekke şehri ve Kâbe, Medine şehri ve Hz. Muhammed'in kabrini gösteren resimler de yapılmış olup, resmin geri planında mavi gökyüzü ile derinlik verilmeye çalışılmıştır. Oval bir çerçeve içinde yer alan bu resimler yanında Rumeli ve Anadolu hisarlarını gösteren manzaralara da rastlanmaktadır. Dini kitapların yanı sıra, tarih ve tıb gibi konuları anlatan kitaplar ve risalelerde çeşitli gül motiflerine rastlanmaktadır.

87- Adnan Turani- Dünya Sanat Tarihi, Ankl., 1971, s.568

88- Şule Aksoy- **Kitap Süslemelerinde Türk Barok-Rokoko Üslûbu**, Kültür Bakanlığı Sanat Dergisi, Sayı 6 Haziran 1977, s.131

XVIII. Yüzyıl Örnekleri

ÖRNEK-83 - Süleymaniye Kütüphanesi, Hamidiye 267 numaralı yazma: Yusuf Efendizade Abdullah b. Muhammed El Amasî'nin Necahü'l-Kârî li Sahih'l Buharî adlı Arapça kitabıdır. Talik halk ile yazılmıştır. Serlevhada tezhibi vardır. Serlevhanın bulunduğu sayfanın ve karşı sayfasının cedvel dışında kalan kısımlarında halkari süsleme görülür. Serlevha dikdörtgen şeklinde olup mavi ince, zencerek ve turuncu üç bordürle çevrilmiştir. Üst kısmı dört dilimli olup dilimlerin uçları gül şeklinde tığlarla uzanır. Orta kısımda altın zemin üzerine pembe bulut motifleri arasında açık yeşil rumiler, beş yapraklı ve üç yapraklı mavi çiçekler, eflâtun ve mavi nilüfer çiçekleri ile bezenmiştir.

ÖRNEK-84 - Süleymaniye, Pertevniyal 24 numaralı yazma: Amme cüzü olan bu kitap nesih ile istinsah edilmiştir. İstinsah tarihi 1767 M/1180 H'dir. Zahriye kısmında dört sayfada tezhip süsleme vardır. Soluk pembe düz, kalın bir sekizgen içinde açık kahve üzerine siyah, beyaz ve mavi yazılar yer alır. Sekizgenin alt ve üstünde iri iki palmet, ortalarında sarı motifler içinde mavi yazılar bulunmaktadır. Çok kaba ve seyrek olarak çiçek desenleri yapılmıştır. Sekizgenin yanlarında üçer palmet simetrik olarak yerleştirilmiştir. Altın hiç kullanılmamıştır. Üç ve dördüncü sayfada benzer süsleme görülür.

ÖRNEK-85- Süleymaniye Kütüphanesi, Halet Efendi 55 numaralı yazma: El Yahsûbî, Abu'l-Fazl İyaz b. Musa (473-544 H)'nin Aş Şifa bi-Ta'rif ül hukuk-el Mustafa adını taşıyan 1198 H/1783 M tarihinde istinsah edilmiş hadis kitabıdır. Arapça olarak Yusuf el Zühdü tarafından yazılmıştır. Zahriyede altı sayfa, hatime kısmında şikaf halkar tezhibi bulunan bu eserin süslemesi geç dönem özellikleri göstermektedir. İlk iki sayfadan sağdaki altınla dilimli baklavalara bölünmüş, içleri boş bırakılmıştır. Sadece sayfanın cedvelli kısımla arasında kalan boşluklar lâcivert üzerine eflâtun üçlü, ikili çiçekler ve bunların üstünde tek bir kırmızı yapraklı ortası yeşilli çiçek motifi yer alır. Soldaki sayfanın alt kısmında da aynı bezeme görülmektedir. Sayfanın üst kısmı ikiye ayrılmıştır. Baklavalı kısmın üstü pembe bordür içine alınmış dar bir dikdörtgen şeklinde olup, ortası iki yana doğru ince mavi, siyah ve kırmızı tahrirli biraz daha geniş altın bordürlerle köşeli bir şekilde ayrılmıştır. Yanlarda altınlı üçgenler içinde mavi üçlü çiçek ve uçları bordo renkli altın yapraklar yer alır. Boşluklar ise lâcivert üzerine altın dal ve pembe çiçek desenlidir. Üstü mihrabiye şeklinde dört sıra bordürle çevrilmiş ve mavi tığlarla bitirilmiştir.

ÖRNEK-86 - Süleymaniye Kütüphanesi, Pertevniyal 32 numarada kayıtlı yazma: Müellifi bilinmeyen bu eserin adı Delâilü'l Hayrat'tır. Dua kitabı olup 1205 H/1790-1791 M tarihinde istinsah edilmiştir. Süsleme yönünden son derece zengin olan bu örneğin bütün sayfalarında tezhip vardır. Zahriyede orta kısımları yazılı, yazıların araları siyahla ince olarak boyanmış altınlı kısımlarla ayrılmış, duraklar da yıldız çiçeği ve pençberkli durak gülleri yapılmıştır. Yazının üst kısmında beş değişik bordürle çevrili dikdörtgenin içinde altın üzerine beyazla yazılar yer almaktadır. Yazının etrafı dilimli olup dikdörtgenin köşelerindeki boşluklar zerenderzen süsleme görülmektedir. Orta kısımla köşeler arasındaki boşluklar da lâcivert üzerine koyu pembe pençberkler ve seberkler ve kırmızı lâle motifleri ile doldurulmuştur. Sayfanın iç kenarında

geniş zikzaklı bir bordür bulunur.

ÖRNEK-87- Süleymaniye Kütüphanesi, Mihrişan Sultan bölümü 433 numaralı yazma:
Muhammed b. Hüseyin'in Sarf cümlesi-El Emsiletü'l Muhtelife adlı gramer kitabıdır. 1152 H/1739 M tarihinde Arapça nesih hat ile istinsah edilmiştir. Tezhipleri yönünden çok ilginç bir eserdir. Zahriye kısmının yanında bazı bölüm başlıklarında ve 88. sayfadan kitabın sonuna kadar üçgen bölme sistemi içinde tezhiplenmiş olup ayrıca sayfa yanlarına selvi motifi yapılmıştır. İri katmerli gül, karanfil, zambak, yıldız çiçeği, lâle motifleri değişik renklerle aralara yerleştirilmiştir.

ÖRNEK-88- Süleymaniye Kütüphanesi, Pertev Paşa 21 numaralı yazma:
Mahallî Celaleddin Muhammed b. Süyûtî, Celâleddin'in Tefsir-i Celâleyn adını taşıyan nesih ile 1169 H/1756 M tarihinde istinsah edilmiş olan kitabıdır. Hattatı Ahmet Rasimî'dir.
Kitabın zahriye, hatime kısımlarında tazhipleri olup bütün sayfaları altınla cedvellenmiştir. Bazı sayfaların yanlarında uçları tığlarla biten değişik desenlerde madalyon güller vardır. İrileşmiş çeşitli çiçek motifleri ile zerenderzen bezemenin hakim olduğu bir süslemeye sahiptir.

ÖRNEK-89- Süleymaniye Kütüphanesi, Halet efendi 8 numaralı Kur'an:
Kimin tarafından istinsah edildiği bilinmeyen bu Kur'an'ın serlevhasında bordo renkli bir bordür içinde dikdörtgen kısımla, dilimli mihrabiye şeklinde üst kısımdan oluşan tezhibi vardır. Mihrabiyenin üst kısmındaki tığlar değişik bir örnek göstermektedir. İri lâcivert ve küçük bordo renkli hatayi motifleri ince noktacıklarla bir ağ şeklinde örülmüş olup uçları sivri olarak bitirilmiştir.

ÖRNEK-90 - Topkapı Sarayı Kütüphanesi M.K.G.Y. 314/40 numarada kayıtlı levha: XVIII. yüzyılın sonlarında yapılmış, İsmail Zühdî tarafından etrafı siyah tahrirli altın yaldızla, sülüs hatla bir leylek motifi oluşturacak şekilde besmele ve bihî yazılmıştır. Sağ üstte mavi ve kahverengi dilimli bir madalyon içinde Kâbe tasviri yer alır. Leyleğin etrafına serpme olarak tek iri lâle ve gül motifleri yerleştirilmiştir. Köşelikler altından, uçları kıvrımlı dilimlerle ayrılmış, içlerine mavi akant yapraklarından oluşan motifler yerleştirilmiştir. Zemin koyu yeşil ve kahverengi olarak iki kısma ayrılmış, krem renkli orta kısmın etrafına altı, yeşil ve tekrar altın olmak üzere üç bordür çevirmiş, aralarına siyah iplikler çekilmiştir. Bu bordürlerin dışında daha geniş bir başka bordür yer alır. Bu kısım mat altın zemin üzerine iri katmerli pembeve mavi güller, yeşil dallar, kızıl kahve lâlelerle natüralist bir üslûpta desenlenmiştir. Çiçeklerde gölge kullanılmıştır. Bu son devrin en belirgin özelliklerinden birisidir.

ÖRNEK-91- İstanbul Üniversitesi Kitaplığı, T.5650 numarada kayıtlı yazma:
Cüzlük şeklinde bir şiir kitabıdır. Sayfaların hepsi altın cedvellidir. Başlık kısımlarında geç devir tezhip örnekleri yer alır. Kitabın ara sayfalarında fiyonklarla bağlanmış tek iri çiçek dalları hemen her renkte sümbül, leylak, gül, anemon, sarı papatya, karanfil, zambak v.s. yeşil dal ve yapraklar arasında gölgeli olarak yapılmış gerçekçi görünüşte çiçeklerdir. Bu eserin süslemesinde Ali Üsküdarî'nin imzası bulunmaktadır. Mecmûa-i Fazliyat adını taşıyan bu şiir kitabı adeta bir çiçek bahçesi gibidir.

ÖRNEK-92- İstanbul Üniversitesi Kitaplığı, T.5531 numaralı yazma:
Şeyh Galib Divanı olarak bilinen bu eser Ahmed Yusrî tarafından 1207 H/1798 M tarihinde istinsah edilmiştir. Kitabın bütün sayfaları altın zencerekli bir bordür içine alınmıştır. Sayfa içleri altınla bölmelere ayrılmış, aralara da renkli çiçekli küçük dörtgen ve kareler yapılmıştır. Zahriye kısmı çift sayfa tamamen tezhipli olup sayfa kenarlarındaki boşluklarda altınla kaplanarak bunun üzerine beyaz ve mavi ile stilize çiçek şeklinde tığlar yerleştirilmiştir. Altının çok bol kullanıldığı bu eserde yazılı kısımlar etrafında geniş çiçek bezemeli zerenderzen bir bordür yer alır. Bunu sivri dilimlerle dolanan daha geniş bir kuşak takip eder. Zemin bu kısımda lâcivert olup üzerine irileşmiş çok renkli çiçekler ile aralarına eflâtun renkli bulut motifleri yerleştirilmiştir.

ÖRNEK-93- Bursa İnebey Medresesi, Ulucami bölümü 21 numaralı Kur'an:
Zahriye kısmı son devir özellikleri gösteren çok canlı renklerle bezenmiş nefis tezhipdir. Klâsik dikdörtgen şemada yapılmış olup, sayfa ortalarındaki madalyonlar içinde Fatiha ve Bakara sûreleri yer almaktadır. Alt ve üst dörtgenler gri üzerine ulama desenli bir bordürle çevrilmiştir. Ortalarında sıvama altılı kartuşlar boş bırakılmıştır. Köşe dolguları ise lâcivert üç nokta zemin üzerine iri eflâtun ve pembe çiçeklerle bezenmiştir.

ÖRNEK-94- İnebey Medresesi, Ulucami 27 numaralı Kur'an:
Zahriyesi iki sayfa tezhipli olup sayfaların üst kısmı tepelik şeklinde mavi kırmızı tığlarla bitmektedir. Bol altın kullanılmış, tepelik kısmında yeşil zemin üzerinde altından pençberk desenler vardır. Kaba bir örnektir.

ÖRNEK-95- Bursa İnebey Medresesi, Ulucami 26 numaralı Kur'an:
Zahriye kısmında sayfanın cedvel dışında kalan kısımları berki halkâr olarak bezenmiştir. Diğer örneklere benzer irileşmiş çiçek motiflerinden oluşan deseni vardır. Sayfa yanlarında yıldız şeklinde uçları mavi demetle bağlanmış sûre gülleri yer alır. Burada kullanılan tığlarda kırmızı ve lâcivertle yapılmış çiçek buketleri şeklindedir.

ÖRNEK-96- Bursa, İnebey Medresesi, Uluca bölümü 289 numaralı yazma:
Fahrettin Razî'nin Tefsir-i Kebir adını taşıyan bu eseri /601 H tarihinde istinsal edilmiştir. Zahriyede nefis tezhip süslemesi vardır. Cedvel dışı da gölgeli halkari bezeme kullanılmıştır. Ia sayfasında sayfanın yarısını kaplayan bir serlevha tezhibi görülür. Dört değişik bordür içinde bulutlarla dilimlenmiş altından boş bir kartuş ile bunun üstünde dilimli ikinci bir motif bulunmaktadır. Bu motifin üzerine iri çiçekler altın zemin üzerine yerleştirilmiştir. Boşluklar soluk mavi zeminli çok iri pembe, yeşil çiçeklidir. Üst kısmı dilimli altınla çevrilmiş, bunun uçları mavi çiçekli tığlarla uzanır.

ÖRNEK-97 Bursa İnebey Medresesi, Haraççıoğlu 3 nolu yazma:
Kur'an-ı Kerim olup zahriye sayfalarının ortasında madalyonlar içinde Fatiha ve Bakara sûresi yazılmıştır. Sayfaların etrafı halkâri tezhiplidir.

ÖRNEK-98- Bursa İnebey Medresesi, Orhan bölümü 6 numaralı Kur'an:
Zahriye kısmı dikdörtgen şemalı tezhiplerle bezenmiştir. Sayfanın üst kısmı tepelik şeklinde, ince turuncu renkle dilimlenmiştir. Son dönemin tipik süslemelerinden bir örnektir.

XIX. Yüzyıl Örnekleri

RESİM 95- İstanbul Üniversitesi Kitaplığı A.Y. 6695 numaralı Kur'an:
Hafız Osman Nazîfî tarafından 1276/1859 M tarihinde talik yazı ile istinsah edilmiştir. Bütün sayfaları altın cedvellidir. Noktaları, sûre ve hizip gülleri yerine göre çiçek, buketleri veya vazo içinde çiçeklerden oluşmaktadır. Zahriyede çift sayfa tamamen sıvama altınla kaplanmış, üzeri ince noktalanmıştır. Sayfaların ortası akant yapraklardan ve yeşil dallarla bir çelenk şeklinde sanlarak içlerine yazılar yazılmıştır. Çelengin yanlarında da birer burmalı sütun yer alır. Sütunun iç kısmında kırmızı iri güller ve papatyalar yeşil yaprak demetleri yerleştirilmiştir. Sütunun yanlarına doğru akantus yaprakları yelpaze şeklinde açılmış, aralarına pembe çiçek ve yapraklar yerleştirilmiştir. Çelenk kısmın altında büyük bir vazo içinde çiçekler bulunur. Üst kısmında ortada daha çok, yanlarda daha az çiçekli vazolar yerleştirilmiştir. Sayfaların etrafı yeşil dallarla ve aralarında çiçeklerle bir çerçeve içine alınmıştır.

ÖRNEK-99- İstanbul Universitesi Kitaplığı AY 1660 numaralı Kur'an:
Seyyid Abdullah Hulusi tarafından 1235 H/1810-20 M tarihinde istinsah edilmiştir. Zahriye kısmında sayfaların ortası araları mor çiçeklerle zenginleştirilmiş sarı yapraklarla oluşan bir çelenk şeklinde olup içine yazılar yerleştirilmiştir. Yazıların araları ve duraklar altındır. Aynı çerçeve üstte daha küçük beyzi bir madalyon şeklinde devam eder. Bu madalyonların ortalarında Mekke ve Medine'yi gösteren tasvirler vardır. Çelenklerin dışında kalan zemin mavi üzerine iri güller, sümbül, yıldız ve papatyalardan oluşan karışık çiçek buketleriyle doldurulmuştur. Altın bir çerçeve içine alınan bu kısım bir çerçeve gibi mor akant yaprakları ile sarılmıştır. Çerçeve dışında kalan kısım altın zemin üzerine akant yapraklarının oluşturduğu kıvrımlı bölmeler arasında gül buketleri ile dört tarafı dolanmaktadır.

ÖRNEK-100- Bursa İnebey Medresesi Ulucami bölümü 13 numaralı Kur'an:
Zahriye kısmı tepelikli geniş sıvama altınla yapılmış tezhiplidir. Orta madalyonun etrafı sıvama altın üzerine dört köşeye yerleştirilmiş birer katmerli kırmızı gül ve yeşil dal ve yapraklarla bezenmiştir. Bordürlerde mavi üzerine beyaz çizgiler ile beyaz üzerine siyah zikzaklı desenler kullanılmıştır. Alt ve üst dörtgenlerin içi sıvama altın, orta kısım ise yay şeklinde mor ve beyaz çizgilerle ayrılmıştır. Bu çizgilerin dışında sarı ikili ve üçlü çiçekler ve yeşil dallar vardır. En üstte tepelik içinde eflâtunlu beyazlı kıvrık dallar simetrik olarak karşılıklı yerleştirilmiştir. Bunların dış yanlarında ve birbirlerine yaklaştıkları orta kısımda iri üç kırmızı katmerli gül motifi ve gocalar yer alır. Tığları lâcivert ve kırmızı bulut motifi şeklindedir.

ÖRNEK-101- Bursa İnebey Medresesi, Ulucami 5 numaralı Kur'an:
Küçük boyutlu bir kitap olup zahriye kısmında çift sayfa levha tezhibi vardır. Sayfa ortalarında madalyonlar gri düz bir bordür içine alınarak ortalarına yazılar yerleştirilmiştir. Alt ve üst dörtgenlerde ise diğer örneklere benzer tezhip bezemesi vardır.

ÖRNEK-102 - Bursa İnebey Medresesi, Ulucami 12 nolu yazma:
Son dönem özellikleri gösteren bu eserde sayfa kenarları halkari bezemeli olup soluk altınları mat bir özellik gösterir. Tepelik kısmında kahverengi üzerine altın ve soluk yeşil çiçekli desenlenmiş, üs kısımdaki tığlar ise kırmızı çizgili mavi çiçek buketleri şeklindedir.

ÖRNEK-103- Süleymaniye, Pertevpaşa 63 numaralı yazma:
El cezulî (- 854 H)'nin Delâlû'l Hayrat adlı Arapça nesih ile yazılmış eseridir. Serlevha kısmında kırmızı kareli aralarında uzun yuvarlakları olan bordür içinde tezhibi vardır. Değişik bir örnektir. Ortada kırmızı ve mavi iri güller, goncalar ve yeşil yapraklarla bir demet çiçek yer alır. Etrafında mavi ve beyaz bozulmuş rumilerin oluşturduğu dolamalı motifler görülür. Altta ve üstte iri çiçek motiflerinin ortaları eflâtun, kenarları acı sarı olarak renklendirilmiştir. En yukarda ortada mavi bir palmet motifi bulunmaktadır. Sayfaların etrafı kalın sıvama altınlıdır. 16-19 sayfalarında ince altın sekizgen ve karelere bölünerek içlerine yazılar yazılmıştır. 20 ve 21. sayfalarda manzara resmi içinde Kâbe gösterilmiştir. Yeşil kahverengi kümelerden dağlar, mavi gökyüzü, Kâbe ve etrafındaki evler oval bir çerçeve içine yerleştirilmiştir.

ÖRNEK-104.- Türk ve İslâm Eserleri Müzesi Kütüphanesi 477 numarada kayıtlı Kur'an:
Hattat Galatalı Ahmet Naili tarafından 1291 H/1874 M tarihinde istinsah edilmiştir. Zahriye sayfası tamamen atınla kaplanmış, üzerine altınla noktalanmıştır. Ortasında yazılı bir kısım yer alır. Bu kısmın etrafı mavi, yeşil, kırmızı, eflâtunla uzun tırtıllı yapraklardan oluşan çeşitli bölmelere ayrılmıştır. Her bölümün içine çiçek demetleri yerleştirilmiştir. Açık zeytin yeşili zemin üzerine altınla noktalanmış, bunun üzerine sarı, mavi yıldız çiçekleri, yeşil yapraklar yerleştirilmiştir. Bu bölümler köşelerde fiyonklarla bağlanmıştır. Ara boşluklarda yine natüralist çiçekler ve yeşil yapraklar görülür.

ÖRNEK-105 - Türk ve İslâm Eserleri Müzesi, 482 numaralı yazma:
zahriyede çift sayfa tezhipli. Sayfanın ortaları madalyon şeklinde alt ve üstte dikdörtgenler görülmektedir. Dikdörtgenlerin etrafı hafif renklendirilmiş üç zencerek bordürle çevrilidir. Sayfaların iç kısmı daha kalın zencerek bordürlüdür. Dikdörtgenin ortaları sıvama altın, yanları zerenderzen pençberk desenlidir. Araları kabu rumilerle doldurulmuştur. Aynı desen orta madalyonun yan boşluklarında da uygulanmıştır. Sayfanın üç yanını saran tığları siyah renkli karanfil çiçeğine benzemektedir. Bu Kur'anın bütün sayfaları altın cedvelli, sûre başları da tezhiplidir. 1304 H/1888 M tarihinde hattat Vehbeddin tarafından istinsah edilmiştir.

ÖRNEK-106 - Türk ve İslâm Eserleri Müzesi, 472 numaralı Kur'an:
Hattat Ahmed Zihni tarafından 1262 H/1845 M tarihinde istinsah edilmiştir. Son dönemin özelliği olan şukûfe tarzı iri çiçek buketleri ile bezenmiştir. Zahriyesi sıvama altın üzerine iki natüralist çiçekler ve etrafında mavi kurdelelerden oluşmaktadır. Zengin fakat biraz kaba bir örnektir.

ÖRNEK-107 - Türk ve İslâm Eserleri Müzesi, 470 numaralı Kur'an:
Hattat Galatalı Ahmet ve Nailî tarafından 1291 H/1874 M tarihinde istinsah edilmiştir. Zahriye ve hatime kısımlarında çift sayfa tezhibi vardır. Ara sayfalarda da tam sayfa tezhipleri ile sayfa yanlarında madalyonlar, şükûfedanlar içinde zengin çiçek bezemeler ve sûre başlarında son dönem özellikleri gösteren bezemeleri bulunur. Zahriyede zencerek motif içinde ortada yazılar, etraflarında ise çok sık gördüğümüz dikdörtgen bölmeler içinde simetrik düzenlenmiş bezemeler yer almaktadır.

ÖRNEK-108 - Süleymaniye Kütüphanesi, Pertevniyal bölümü 8 numaralı Kur'an:
1205 H tarihinde istinsah edilmiştir. Zahriye kısmı tamamen zerenderzen bezemeli olup ortada yazılı kısım yer alır. Etrafında çiçekli tığlar görülür. Dış kenardaki geniş kuşakta kubbeli mescidler, Palmiye ağaçları, Kâbe, ibrik ve saksı içinde haşhaş çiçekleri, vazoda üzüm salkımları yer alır.

DEĞERLENDİRME

Genel olarak İslâm dünyasında bütün Müslüman milletlerin süsleme ve artistik ifade açısından birbirlerine bağlı oldukları ve evrensel bir dile ulaştıkları görülmektedir. Bu durumun tek sebebi, onların ortak inançlarından kaynaklanmış olmasıdır.

İran'da Olcayto Hüdabende zamanında onun veziri Reşideddin ve Sadeddin'in himayelerinde XIII. yüzyıldan XIV. yüzyıl ortalarına kadar en güzel eserler yapılmıştır. Gençliğinde Hıristiyan iken Müslümanlığı kabul eden Reşideddin önce sünni, daha sonra şii mezhebine girmiş ve İslâm inanç ve felsefesine uygun eserler yapılmasını sağlamıştır. Esasını idareleri altında çalıştırdıkları Uygurların etkisiyle Türk süslemelerinden alan Moğol devri süsleme sanatlarında Çin sanatının etkileri de açık olarak görülmektedir. Bu döneme ait olduğu bilinen ilk Kur'anlar camilere hediye olarak hazırlandığından oldukça büyük boyutlarda yazılmış olup, her cüz ayrı bir cild şeklindedir. Meraga, Hemedan, Subzvar ilk önemli sanat merkezleridir.

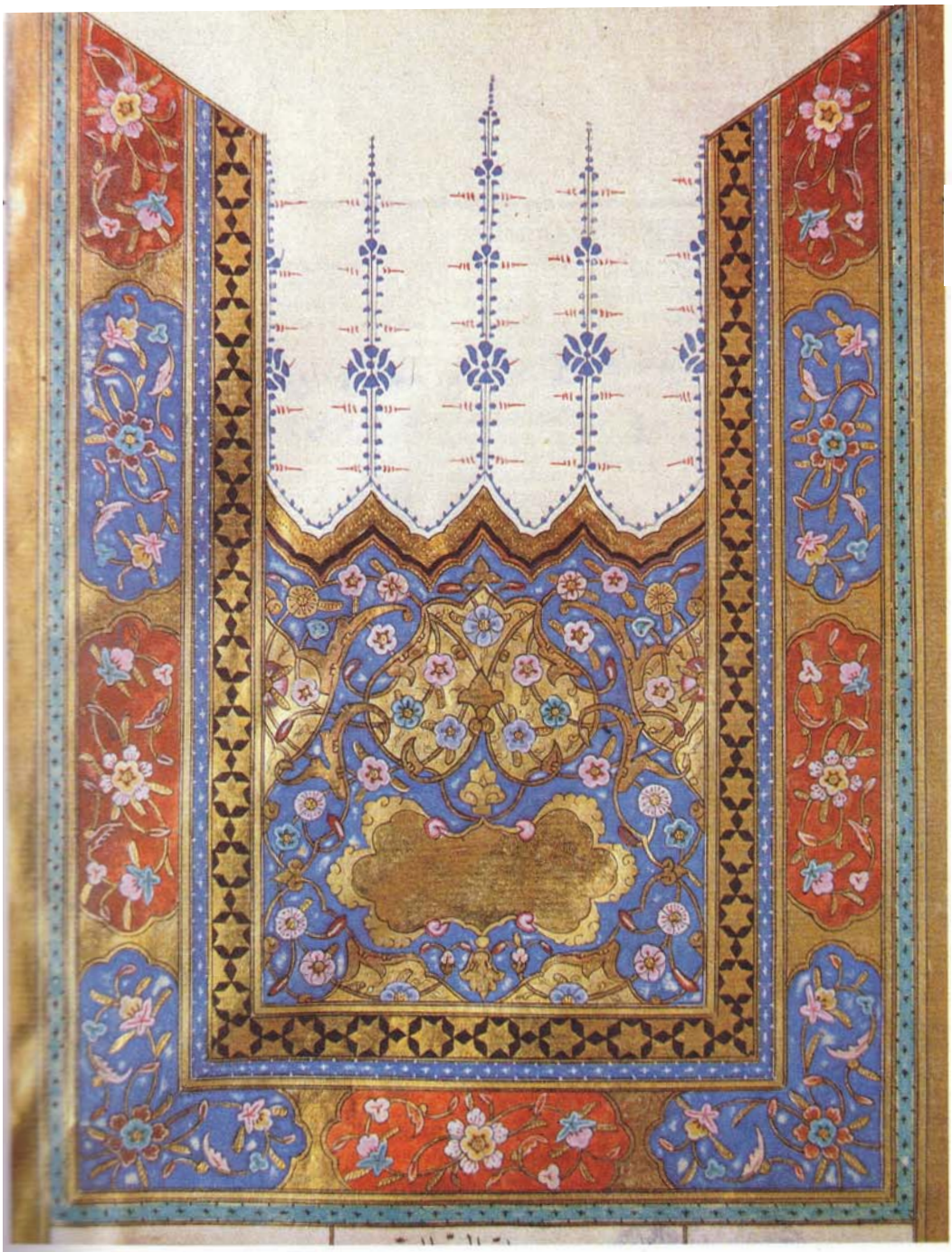
Moğol süslemesinde desen ve renklerin mükemmelliği yanında geometrik şema şaşırtıcı bir şekilde çeşitlilik göstermektedir. Çok kollu yıldızlar, birbirini kesen, içiçe giren şekilleriyle Selçuklu süsleme geleneğinin devamına eğilim gösterir özelliktedir. Arabesklerle dengelenen bu kompozisyonlar XII. yüzyılın mimari süslemeleri ile benzerlik gösterdiği gibi, Küçük Asya tahta oymalarına da benzer. Bazan ilk sayfalarda kitabe şeritleri ve etraflarını alt ve üstten çevreleyen dörtgenler yer alır. Bu dörtgenlerin içerine Kur'an'dan âyetler veya dualar yazılmıştır. Moğol devrinde de Batılıların arabesk dedikleri kıvrık dallı ve rumili bordür geleneği devam etmektedir. Yazıların zemini veya süslemedeki boşluklar da yine arabesklerle kaplanır. Önemli bir motif de özellikle zahriyelerde çok kullanılan birbirine dolanmış düğümlerdir(89). Bu düğüm motiflerine Selçuk süllemelerinde de çok rastlanmaktadır. Reşideddin devrinin kompozisyonları arasında yer alan çokgen ve yıldız düzenlemeleri XII. yüzyıla ait Yunan el yazmalarında da kullanılmıştır. Yunanistan'da Gospels ve Venedik'deki bu döneme ait el yazmaların süslemelerinde de aslında İslâm sanatının özelliklerini bulmak hiç de şaşırtıcı değildir. Çapraz ve yıldız motifi XII. yüzyıl ile XIV. yüzyılda Samarra'da çok iyi bilinen çini süslemelerde de çok sık rastlanan motiflerdir.

VIII. yüzyıldan XV. yüzyıla kadar tam sayfa süsleme en yüksek düzeye ulaşmıştır. Bu bezemeler erken dönemlerdeki mimari süsleme özellikleri ile de mukayese edilebilir. Fakat bütün bunları toplumları ihtiyaçlarının şekillendirmiş olması ve yaratacılığın özünü bu ihtiyaçlarda bulmuş olması da göz ardı edilmemelidir(90).

Tam sayfa süsleme örümcek ağı gibi ortak merkezli daireleri ve geometrik elemanların uyum ve dengesiyle mükemmelliğe erişmiştir. Geçme bordür bu dönemde de çok karışık bir şekilde devam etmektedir. Küçük mavi kareler, çokgenler ve arabesk bordür ilk defa Kitab-el Aghanî'de kullanılmış ve tekrarlanmıştır. Kırmızı, mavi ve yeşil temel renkler olarak görülürken, açık ve koyu mavi birlikte süslemede yer almış, koyu kırmızı, altın, açık ve koyu yeşil, turuncu ve beyaz en çok kullanılan renkler olmuştur. Merkezi motif koyu mavi olarak boyanırken, etrafı açık tonlarla çevrilmiştir. Böylece koyu ile boyanan orta kısım iç göbek etkisi vermektedir. Bu renklere ilâve olarak yazılarda altın ve siyah hakimdir. Yazılar geniş yer kapladığından altın yazının etkisini de artırmaktadır. Yazıların hepsi Nakşî olup abidevi formlardadır. Etrafları beyazla tahrirlenmiştir.

İran'da sanatın İlhanlı devrinden sonra ikinci yükselişi Timurlar devrinde görülür. 1396 yılında Timur İran'ı zaptettiği zaman bütün sanatçıları kendi himayesine almıştır. Semerkand sadece hattât ve nakkaşları ile değil, mimari ve çini de-

89- Richard Ettinghausen- aynı eser, s.1955
90- Martin Lings- aynı eser, s.116



RESİM-29

Bursa İnebey Medresesi, Ulucami bölümü 289 katalog numaralı yazmanın serlevha tezhibi. XIX. yüzyıla ait.

Timur'un oğlu Şahruh ve torun Baysungur zamanında ise Herat sanat merkezi olrak ön plana çıkmıştır. IX. yüzyıldan XV. yüzyıla kadar Timur etkisi İran ve Irak'da sürmüş, Kur'an süslemelerinde uygulanan Moğol üslûbunun yerini yavaş yavaş bu yeni üslûp almaya başlamıştır. Bu etki Mısır'da Memluklara, Anadolu'da da Osmanlılara kadar uzanmıştır. Moğol devrinin sonlarında natüralist desenlere başlayan eğilim, başlıklarda kullanılan çiçekli zeminler Timur devri süslemesinde daha geniş olarak yer almaya başlamıştı. Kûfi sûre başlıklarının çok tipik ve çok anlamlı manevi inceliği Doğu Kur'anlarından, geleneksel olarak sanatın diğer yanlarıyla birlikte Timur süslemesinde de uygulanmıştır. Timur devri süslemelerinin inceliği, zerafeti ve ihtişamı ile kendinden önce gelen sanatın ruhunu taşımaktadır ve aynı süsleme özelliklerine sahiptir. Geometrik düzenlemeler, geniş arabest bordürler Olcayto devrinki gibi olup, Moğol geleneğini en iyi şekilde korumuştur.

XV. yüzyılın sonuna kadar zahriyelerde altın yanında sarı, yeşil, açık ve koyu mavi, beyaz kahverengi renkler kullanılmıştır. XV. yüzyıl içinde bir merkezi madalyon etrafında beş dilimli kompozisyon çok sevilmiş ve kullanılmıştır. Etraflarını çeviren geniş bordür ile madalyon arasında kalan alanlardaki süslemelerde ilk defa insan ve hayvan figürlerine rastlanmaktadır. İnce renkli kâğıtlar ve zerefşan Timu devrinde artarak sevilir ve kullanılır(92). İlhanlı, Timurlu ve Memluk süslemeleri ile Selçuklu devri süslemeleri arasında gerek kulkorasyonunda da o dönemin önemli merkezi olmuştur(91).

91- George Michell- The Art of İslâm, s.311

lanılan geometrik formlar, gerek renk ve motifler bakımından büyük benzerlikler olduğu açık olarak anlaşılmaktadır.

XVI. yüzyılda İran'da hüküm süren Safeviler devrinde kitap süslemesi en yüksek ve en mükemmel düzeye ulaşmış, Hindistan'dan Anadolu'ya kadar geniş bir bölge içinde bu yeni üslûp çabucak dağılmıştır. Bazan bölgelere göre ortaya çıkan farklılıklar açık olarak belirdiği halde bazan da açık bir belirti olmaksızın İran, Hindistan veya Osmanlı'ya ait olduğunu tespit etmek çok zor olmuştur.

Safevi el yazmalarında geometrik düzenlemeler kaybolmuştur. Bölümler arasında çok kıvrımlı şekillerle sadec dikdörtgen alanlar kalmıştır. Genellikle el yazmalarda ilk sayfa küçük Nakşî yazı ile açılır. Yazı sayfanın ortasına bir çerçeve içine yerleştirilmiştir. Etrafı arabesklerle doldurulmuştur. Yazıların mükemmelliğini ise Türklere borçludur. Aslında Safeviler de Türk soyundan gelmektedir.

Safevi el yazmaları XVI. yüzyıl Osmanlı klâsik dönem el yazmalarında olduğu gibi bir kaç tezhipli sayfa ile başlamaktadır. İlk sayfada yine Osmanlılardaki gibi büyük bir yıldız veya madalyon motifi yer almaktadır. Bunun ortasında kim için yapıldığı yazılıdır. Bazan da bir dua yer alır. Madalyonlu sayfalarda büyük madalyonun alt ve üstünde iki küpe şeklinde madalyon uçları ile köşelerde de çeyrek madalyonlar yerleştirilmiştir. Bu şema çeşitli değişimlerle ve zenginleştirmelerle kullanılmıştır. Daha sonra gelen iki sayfada ise sayfaların tamamını kaplayan klâsik dikdörtgen şeklinde levha tezhipler yer almaktadır. Sayfa kenarlarını geniş bir kuşak üç yandan çevreler, içlerine ise geometrik bezeme veya yanyana sıralanmış kartuşlar yerleştirilmiştir.

Safevi devri tezhiplerinde esas değişim renklerde görülmektedir. İki tonda altının yanında koyu mavi ana renkler olarak kullanılırken, pembe, kırmızı, beyaz, açık yeşil ve turuncu yardımcı renkleri oluşturur(93). Safevi devrinin en önemli özelliği arabesk motifli bordürleri, çin bulutu motifi ile natüralist bitki ve çiçek motifleridir. Aynı motiflerin Osmanlı tezhiplerinde de XVI. yüzyılda geniş olarak kullanıldığını daha önce örneklerde görmüştük. Dağılımı ve düzenlemesi daha karmaşık olan bu desenlerde çiçek ve yaprak motifleri doğada görülenlere benzer şekilde yapılmıştır. Mavinin ince renk nüanslarında derinleşmesi ve kırmızının oldukça çok kullanılması ile yaratılan ihtişamlı katkılarla gerçek bir coşkunluk meydana gelmiştir. Bordürlerde palmet motifinin kullanılması ve turuncu ile yapılan tahrirler de yine bu devrin özellikleri arasında sayılabilir.

XVI. yüzyıl Osmanlı süslemeleri ile zaman zaman ayırt edilemiyecek şekilde benzerlik gösteren Safevi devri süslemeleri de XVII. yüzyıl boyunca biraz gerileyerek devam etmiştir. Bulut motifi yavaş yavaş ortadan kalkmış, uzun zaman yüksek kalitesini bozmadan devam etmiş olan bu üslûp, hanedanların ortadan kalkmasından sonra renklerdeki bozulmalarla, altının eski parlaklığını kaybetmesine ve zengin örnekler verememesine rağmen günümüze kadar devam etmiştir(94). XVIII. yüzyıl başlarından itibaren Osmanlı süsleme sanatında da geniş olarak etkisini gördüğümüz Batı sanatının aynı dönemden başlayarak Safevi sanatını da etkilemiş olduğu görülmektedir.

92- Richard Ettinghausen- aynı eser, s.1960-67
93- Martin Lings- aynı eser, s.189
94- Richard Ettinghausen- aynı eser, s.1971-1972

Örnekler

ÖRNEK-109- Topkapı Sarayı Kütüphanesi K.R. 1638 numaralı yazma: İbni Sinâ ve Hüseyin b. İshak Mısrî'nin Kanunü'd Dünya ve Acaibha adlı eserinden Ahmed b. Ali b. al-Hasan as Saudî tarafından 970 H/1526 M tarihinde istinsah edilmiştir. Ünvan sayfası Memluk tarzında tezhiplenmiştir. Ortada madalyon etrafı dilimli ikinci bir madalyon, alt ve üstte dörtgenlerden oluşmaktadır. İri rumiler lâcivert, az miktarda kırmızı ve altın kullanılarak yapılmış kaba bir örnektir.

ÖRNEK-110- Kopkapı Sarayı Kütüphanesi, S.K. A 982 numaralı yazma: Omar b. Abdullah al-Manzaravarî eliyle 874 H/1383 M tarihinde zilhiccesinden kopye edilmiştir. Fıkıh konusunda bir eserdir. İlk sayfasında Memluk tarzı tezhip vardır. Kare içinde geometrik bölmeler beyazla ayrılmış, bölmelerin içi kırmızı, yeşil ve mavi üzerine altın ve beyazdan rumi ve çiçek bezemelidir. XV. yüzyıl erken Osmanlı tezhipleri ile benzerliği vardır.

ÖRNEK-111- Topkapı Sarayı Kütüphanesi, S.K. A 643 numarada kayıtlı Hadis mecmuası: Nesih yazı ile mısır'da 888 H/1484 M tarihinde istinsah edilmiştir. Ünvan sayfası Memluk üslûbu tezhipli, geniş altın cedvellerle üç bölüme ayrılmıştır. Ortada kare bölme içinde geometrik şekiller meydana getirilmiş olup içlerine lâcivert üzerin altın çiçekler, kırmızı ve yeşilli tek çiçekler ile altta v üstte lâcivert üzerine yazılar bulunmaktadır.

ÖRNEK-112- Türk ve İslâm Eserleri Müzesi, 486 envanter numarası ile kayıtlı Kur'an: Bağdat'ta 718 H/1318 M tarihinde istinsal edilmiş olup, Ahmed bin Suhreverdi ketebelidir. İlhanlı devri süsleme özelliği gösteren bu eserde geniş altın geçme bordür görülür. Yanlarda ikişer gül motifi ver almakta olup ortası lâcivert ile boyanmıştır.

ÖRNEK-113- Türk ve İslâm Eserleri Müzesi Kütüphanesi 540 numaralı Kur'an cüzü: İlhanlı devrine aittir. Bağdat'ta 710 H/1310 M tarihinde Ali bin Muhammed el Hüseynî tarafından istinsah edilmiştir.

ÖRNEK114- Türk ve İslâm Eserleri Müzesi 430 numaralı Kur'an: Pir yahya Cemali el Sofi ketebesi taşıyan bu eser de İran'da yapılmış olup 739 H/1338 M tarihinde istihsah edilmiştir.

ÖRNEK-115- Türk ve İslâm Eserleri Müzesi 2019 numaralı yazma: Şiraz'da 882 H/1477-78 M tarihinde istinsah edilmiş olan bu kitabın adı Mesnevi-i Şerif'tir.

ÖRNEK-116- Türk ve İslâm Eserleri Müzesi 2046 numaralı yazma: Sultan Ahmet Celayiri Divanı olan bu eser Bağdat'ta 809 H/1404 M tarihinde istinsah edilmiştir. Celayir devrine aittir. XV. yüzyıl Erken Osmanlı tezhibine benzer.

ÖRNEK-117- Türk ve İslâm Eserleri Müzesi, 425 numaralı Kur'an: XVI. yüzyıl Safevi devri eseridir.

ÖRNEK-118 Türk ve İslâm Eserleri Müzesi 411 numaralı Kur'an: Hattatı Pir Mehmet bin Şükrullah olan 1552 tarihinde istinsah edilmiş bu eser nesih hatla yazılmıştır. Safevi devrine ait tezhibi vardır.

The Turkish Illumination Art

By. Ayla Ersoy

PREFACE

The art of the Turkish books has a very long history, and the collections of both scholarly and artistic books preserved in the libraries that occupy such an important place in our cultural history are a clear indication of the respect that we as a community feel for the book. These manuscpirt books, dealing with a very wide range of topics, perform a very great service to culture in stimulating both a love of books and a love of reading, and this profound love and respect for books has resulted throughout the centuries in their being written in the finest calligraphy and decorated with the most exquisite illumination, and also in transforming the craft of book-binding into one of the fine arts. In manuscript books, however, first importance has always been given to the calligraphy, illumination taking second place. While, in most of the books we have examined, the name of the calligrapher is known, not the slightest clue can be found regarding the indertity of the artist responsible for the illumination. And yet illumination is the garment in which the book is clothed. It completes and adorns it.

And examination of various books on the history of art shows that although space is given to practically every other branch of the fine arts, the art of book illumination is comparatively neglected. We somitimes find scholarly works of four or five hundred pages in which no more than a paragraph is devoted to book illumination. As for complete books on the subject, compared with those devoted to other artistic subjects, they are practically nonexistent.

The art of book illumination is one those branches of art that have outlived their function and are now on the path to complete extinction. We no longer have the basis nor the time for an art that demands so much in the way of patience and fine craftmanship. The dynamism of modern life has no place for craftsmen with the patience to apply themsel ves to so fine and fastidiɑus a pursuit.

In this study I have attempted to tescribe the distinctive features of the art of Turkish book illumination in the various phases through which it has passed from its very beginnings up to the present day. In choosing from among the many thousands of examples of book illumination available I may well have overlooked some important specimens. I hope the reader will forgive any such omissions.

I have tried to show how book illumination, one of the oldest of all Turkish arts, was brought from Iran to Anatolia by the Seljuk Turks, and how, under the Ottomans, it developed its own individual, distinctive qualities. Most of my research was carried out in the Suleymaniye Library, but I have also used examples of book illumination from various other libraries.

I should like to express my gratitude to the assistant directors of Suleymaniye Library, Ms Mine Esiner Ozen and Mr Nevzat Kaya for their close interest, their friendly attitude and their help and assistance. I should also like to thank Mr Hulki Erdem who took the protographs in Bursa, and to all the friends who helped and supported me in this work.

Dr. Ayla ERSOY

to writing and the book. If, moreover, we consider the various stages in the preparation of a book, the manufacture of the paper, the writing, the illumination and the binding, and how many different craftsmen were employed in the various stages of its production, we shall be better able to understan how arduous, how difficult and how expensive a process it was. The importance given to religion ensured that almost all religious books were furnished with the most exquisite decoration.

The Turks brought the art of book illumination with them in their migrations from Central Asia, but it was only after the conversion to Islam that the art really began to develop. Ali, the son-in-law of the Prrophet, was the first to have the Qur'an illmunitated, and his succesors continued the tradition he had begun, accepting it as a religious duty. The pure and innocent feelings aroused in the human sprit by the art of illumination were everywhere disseminated and diffused by the work of Turkish artists. In the case of books written in Turkish, Arabic and Persian, many of the works with an Arabic or Persian text commonly thought to have been the work of Arabs or Persians were actually produced by Turkish artists. Works of the highest quality were the products of Turkish taste and tradition. That it was not the custom for artists to append their signatures to the works for which they were responsible, which were, in any case, the product of collective artistic work, has led quite a number of western scholars to totally erroneous conclusions.

Three separate branches of the art of book illumination was developed by the Eastern, Western and Seljuk Turks. In the east, in the fifteenth century, masterpieces were created by the "Herat School" of Western Turkestan. This "Herat School" was composed mainly of Turkish artists under the patronage and protection of Ulug Bey, one of the descendants of Timur, Huseyin Baykara and the learned vizier Ali Sir Nevai. In spite of this, Western art historians still persist in describing the work of the school as "Persian". The second branch developed in the West, in Egypt, in the form of Mameluke book production, while the third branch consisted of the work produced by the Turks in Anatolia. Meanwhile, the books produced in the Artukid period are in the nature of a synthesis arising from a fusion of Mameluke and Seljuk art.

At the present day, Turkish libraries contain a very valuable collection of some 400,000 books, pamphlets and manuscript collections. These books are specimens of quite remarkable beauty and interest, in which a text written in the most beautiful calligraphy is supplemented by equally beautiful miniatures, binding and illumination. Although in some of these books the use of illumination is limited, in others we find illumination on practically every page. The illumination in such books is divided into three categories - ordinary, fine and very fine. The first two categories are to be found in books produced for the market by skilled artists, while books in the very fine category were the result of the meticulous work of court artists producing work for private libraries and to be read by the Sultan and court dignitaries. Besides manuscript books, there were also **fermans** (imperial rescripts), **tughras** (imperial monograms), albums and calligraphic collages. From the technical point of view the art of bookbinding and the miniature were very similar to illumination. An artists incapable of producing illumination would also be incapable of producing miniatures or book-binding.

The most elaborate illumination is tho be found on the back of the book. Here was to be found the inscription giving the title of the book, the name of the person form whom it had been written and the name of the owner. Illumination was also to be found applied to the various titles and chapter headings, the margins of the text and the last page of the book. The illumination on the last page was known as the **hatime** (conclusion) or **ketebe** (signature). The various techniques employed in the course of historical development and the different regions in which the books were produced gave rise to a number of different schools, such as those of Baghdad, Musul, Herat, Tabriz-Konya, Amasya, Sivas, Bursa, Edirne and Istanbul.

A number of very special processes were employed in the manufacture of the paper to which the illumination was applied. Although in the earliest examples parchment was generally employed, preference was later given to paper. The paper used for illumination had to be glossy and not too absorbent. In order to achieve this, a size composed of white of egg and alum or a solution of starch was applied to the paper by brush, after which the paper was dried and then polished with a stone. Designs could be applied more easily to paper glazed in this way, and at the same time mistakes in the writing or design could easily be erased and corrected, thus making the writer's work very much easier, though this facility led to the prohibition of the use of such paper in official correspondence. The designs were cloured by using natural dyes as well as colours slightly diluted with water. In olden days, the dyes obtained from roots and clay were ground to a powder, mixed with gum Arabic and then pounded. These old dyes have now been replaced by various poster colours, water colours and gouache.

As a single sheet of paper was too thin for use in panels to be hung on the wall, a number of sheets of paper were stuck together, after which the paper produced by the calligrapher and the illuminator was placed on top of these and surrounded by a frame of coloured paper. This was known as a **murakka'**.

The use of illumination in the decoration of books was as common in Western as in Eastern civilizations. In Western manuscripts illumination is to be found applied to capital letters and margins, with blosoming boughs emerging from the large initial letters at the beginning of the various sections and twining around the page in the form of a border. A large number of Bibles, prayer books and liturgical books were illuminated in the studios established in the medieval monasteries. In Byzantium, too, the use of gold lettering was very widespread, the letters sent to the Abbasid Caliph being written in gold. The use of gold in the Byzantine mosaics exerted an obvious influence on the decoration of books translated from Latin into Greek and Arabic and on the decoration of Arab books in general

The Qur'ans dating from the first three centuries of Islam constitute the earliest known religious manuscript books. In these, the decoration consists of very simple geometrical motifs marking the end of the Surahs. In the third century, the horizontal bands of very fine illumination at the top and bottom of the page begin to occupy a much greater space, the section-heading that developed in this way remaining in existence until quite recent times. Most of these display Byzantine features with motifs adapted from Coptic and Hellenistic art. In the thirteenth century this type of geometrical decoration is to be found in a vertical rather than in a horizontal arrangement covering the whole page, and it is about this time too that we first find the idea of double page illumination. After the thirteenth century the six-pointed star, or Seal of Solomon, one of the most popular and widely applied motifs of the time, began to play a very important role in manuscript illumination. In the fifteenth century, we find naturalistic flower motifs alongside geometrical designs, together with a much greater range of colour. The same period saw the appearance of border decoration, borders with an abstract or floral design being employed with the aim of forming a link between figured scenes and pure decoration. This type of decoration, with its fine, elegant lines, is also to be found applied at the same period to other media such as carving, woodwork, metalwork, carpets and textiles. The various types of decoration that we have seen applied to religious books is now also to be found combined with animal and bird motifs in the desingns employed in secular works.

In the sixteenth century specimens we see the rise of classical Turkish illumination, which is characterised by a most meticulous workmanship applied to a naturalistic rendering of various vegetal and floral motifs. In the eighteenth century, during the period of Westernization, the influence of French Rococo is to be seen in the use of perspective and in the creation of new compositions quite dissi-

INTRODUCTION

No other country in the whole history of civilization has attained a maturity and distinction in the practice of the decorative arts in any way comparable with that achieved by Turkey. For centuries, the Turks have persisted with great success in applying in Anatolia the art und culture they brought with them from their home in Central Asia. Moreover, the Turkish decorative arts are brilliantly applied to a great variety of different media such as carpets, ceramics, woodwork, stone work, weaving and book illumination. In addition to the motifs they themselves created, the Turks very successfully adopted the motifs employed by other nations, Turkicizing them in the process and adapting them to their owv traditions and taste. It would be in no way misleading to talk of a Turkish style of decorative art which is in the full sense of the word original and characteristically Turkish.

Before the conversion to Islam there had already been a long tradition of decorative art among the Turks, but the Islamic period itself was distinguished by a marked development in this tradition, which, at the same time, became very much more widespread. Among the Turkish tribes in Central Asia decorative arts were mainly confined to pottery and ceramics, and were undoubtedly under strong Sumerian, Indian, Chinese and Persian influences. The motifs employed in Central Asia consisted of arrangements of straight and curved lines, though decoration is also known to have included symbolic and animal motifs representing nature and the gods. With the passage of time, however, these gradually lost their religious and spiritual significance and were cenverted into purely abstract, decorative forms. After the conversion of the Turks to Islam, this single type of composition developed as a universal style throughout the whole of Islam from Spain to India, and, although regional features clearly existed, this was generally accepted as the basic scheme.

Central Asian culture sprang from a combination of Buddhism, Manichaeism, Christianity, Persian Zoroastrianism, Shamanism and paganism, while in the East there prevailed a system of thought based in China on Confucianism, Taoism and Buddhism, in Japan on Shintoism and Buddhism, and in India on Buddhism and Hinduism.

No civilization can be explained with reference to one single factor. All of them display a certain heterogeneity. It is inevitable that each civilization should be influenced by foreign influences as a result of wars, invasions, and cultural and commercial relations. Thus, although in the countries in which Muhammedanism was the dominant religion Islam had created its own characteristic cultural environment, both old and new elements were fused into an absolutely new synthesis. Although the art of the Far East and that of Islam were marked, in certain periods, by very great differences, they nevertheless possessed some very close affinities and displayed a large number of common characteristics.

The Far East was in close contact with the Islamic world from the eighth century onwards, and documentary sources reveal that between 716 and 759 China was visited by a number of Islamic envoys. In 870 Ibn Vahhab of Basra was received in China by the Emperor, and took the occasion of telling him that the Caliph was one of the world's five emperors. Documentary sources contain a number of references to events in China in the ninth and tenth centuries. The famous tenth century geographer Mesudi described China as a very attractive country and the Chinese as extraordinarily skilled in all branches of art. The fact that a very beautiful object was referred to by the Arabs as "Chinese work" shows how greatly Chinese art was admired in the Near East. The influences exerted by Far Eastern and Central Asian arts on the art of Islam greatly increased during the Seljuk period.

Byzantine as well as Chinese, Indian, Japanese, Egyptian and Greek influences played an important role in the formation of the Turkish style, and a brief account of the main characteristics of the decorative styles of these various countries will enable us to see much more clearly the precise nature of the influence of each on Turkish decoration.

The most striking characteristic feature of Chinese decoration is the symbolic significance possessed by even the smallest element. Their religious beliefs were expressed in the form of symbols such as the fire-bird, the dragon, the fish, the tortoise etc.

In Japanese decoration all the motifs were taken from nature and transformed by the imagination. The harmonious arrangement of lively, asymmetrical motifs produced something approaching the art of painting.

In Indian decoration we find a synthesis of the symbols of Chinese religious legends and the stylized natural forms of the Japanese.

Check patterns, lozenges, zigzags, rosettes and spirals formed the basis of Egyptian decoration. These are applied to carving and woodwork, and the appearance of the same forms in Greek pottery indicates that these geometrical motifs were also employed in Greek decoration in general.

Arab decoration, which exerted a very strong influence on the Turkish decorative arts, was also based on an arrangement of geometrical forms produced by an interlacing and concentric arrangement of circles, triangles and polygons. In the form known as **arabesque**, in which simple lines are so arranged as to produce an effect of great complexity, the interstital spaces are occupied by a number of different motifs. In the eighth and ninth centuries motifs similar to those employed in Coptic texstiles are to be found in Quar'an illumination, and the influence of the Coptic palette is also obvious. The widely used palmette motif can be traced back to Sassanid art.

The motifs and compositions employed in accordance with the form and type of object to which they were to be applied displayed widely differing characteristics. The motifs used in architectural decoration included mouldings, leaves, rosettes, cartouches, palmettes, brackets, coats-of-arms, vases and statues, while painted decoration consisted more particularly of flowvers and leaves, woodwork decoration of geometrical and vegetal motifs, and textile decoration of symbolic motifs, all these various types of decoration displaying distinctive features in accordance with the taste and traditions of the particular country in which they were employed.

The French art historian Charles Blanc groups the various compositions employed in the decorative urts under five headings: 1. Repetition, 2. Superimposition, 3. Symmetry, 4. Gradual increase in size, 5. Interlacing. Although after the twelfth century a number of variants appeared in accordance with the religious beliefs of the various countries, these variations should still be evaluated within a restricted field.

Book ilmumination has always occupied an important place in the field of Turkish decorative arts, the importance given to this form of art originating in the importance accorded to the book itself. The meticulous care expended on religious books in particular arises from their being the repository of the word of God and the traditions of the Prophet. The respect and reverence in which the Qur'an was held was reflected in the importance given to the binding and illumination that complemented the text itself, and constituted the main factor in the development of this type of decorative art. The respect in which the written word was writing fell to the ground it was essential that it should be lifted immediately and placed in an elevated position. The fact that books, particularly religious works, were always placed at a certain height also shows the importance give

to writing and the book. If, moreover, we consider the various stages in the preparation of a book, the manufacture of the paper, the writing, the illumination and the binding, and how many different craftsmen were employed in the various stages of its production, we shall be better able to understan how arduous, how difficult and how expensive a process it was. The importance given to religion ensured that almost all religious books were furnished with the most exquisite decoration.

The Turks brought the art of book illumination with them in their migrations from Central Asia, but it was only after the conversion to Islam that the art really began to develop. Ali, the son-in-law of the Prrophet, was the first to have the Qur'an illmunitated, and his succesors continued the tradition he had begun, accepting it as a religious duty. The pure and innocent feelings aroused in the human sprit by the art of illumination were everywhere disseminated and diffused by the work of Turkish artists. In the case of books written in Turkish, Arabic and Persian, many of the works with an Arabic or Persian text commonly thought to have been the work of Arabs or Persians were actually produced by Turkish artists. Works of the highest quality were the products of Turkish taste and tradition. That it was not the custom for artists to append their signatures to the works for which they were responsible, which were, in any case, the product of collective artistic work, has led quite a number of western scholars to totally erroneous conclusions.

Three separate branches of the art of book illumination was developed by the Eastern, Western and Seljuk Turks. In the east, in the fifteenth century, masterpieces were created by the "Herat School" of Western Turkestan. This "Herat School" was composed mainly of Turkish artists under the patronage and protection of Ulug Bey, one of the descendants of Timur, Huseyin Baykara and the learned vizier Ali Sir Nevai. In spite of this, Western art historians still persist in describing the work of the school as "Persian". The second branch developed in the West, in Egypt, in the form of Mameluke book production, while the third branch consisted of the work produced by the Turks in Anatolia. Meanwhile, the books produced in the Artukid period are in the nature of a synthesis arising from a fusion of Mameluke and Seljuk art.

At the present day, Turkish libraries contain a very valuable collection of some 400,000 books, pamphlets and manuscript collections. These books are specimens of quite remarkable beauty and interest, in which a text written in the most beautiful calligraphy is supplemented by equally beautiful miniatures, binding and illumination. Although in some of these books the use of illumination is limited, in others we find illumination on practically every page. The illumination in such books is divided into three categories - ordinary, fine and very fine. The first two categories are to be found in books produced for the market by skilled artists, while books in the very fine category were the result of the meticulous work of court artists producing work for private libraries and to be read by the Sultan and court dignitaries. Besides manuscript books, there were also **fermans** (imperial rescripts), **tughras** (imperial monograms), albums and calligraphic collages. From the technical point of view the art of bookbinding and the miniature were very similar to illumination. An artist incapable of producing illumination would also be incapable of producing miniatures or book-binding.

The most elaborate illumination is tho be found on the back of the book. Here was to be found the inscription giving the title of the book, the name of the person form whom it had been written and the name of the owner. Illumination was also to be found applied to the various titles and chapter headings, the margins of the text and the last page of the book. The illumination on the last page was known as the **hatime** (conclusion) or **ketebe** (signature). The various techniques employed in the course of historical development and the different regions in which the books were produced gave rise to a number of different schools, such as those of Baghdad, Musul, Herat, Tabriz-Konya, Amasya, Sivas, Bursa, Edirne and Istanbul.

A number of very special processes were employed in the manufacture of the paper to which the illumination was applied. Although in the earliest examples parchment was generally employed, preference was later given to paper. The paper used for illumination had to be glossy and not too absorbent. In order to achieve this, a size composed of white of egg and alum or a solution of starch was applied to the paper by brush, after which the paper was dried and then polished with a stone. Designs could be applied more easily to paper glazed in this way, and at the same time mistakes in the writing or design could easily be erased and corrected, thus making the writer's work very much easier, though this facility led to the prohibition of the use of such paper in official correspondence. The designs were cloured by using natural dyes as well as colours slightly diluted with water. In olden days, the dyes obtained from roots and clay were ground to a powder, mixed with gum Arabic and then pounded. These old dyes have now been replaced by various poster colours, water colours and gouache.

As a single sheet of paper was too thin for use in panels to be hung on the wall, a number of sheets of paper were stuck together, after which the paper produced by the calligrapher and the illuminator was placed on top of these and surrounded by a frame of coloured paper. This was known as a **murakka'**.

The use of illumination in the decoration of books was as common in Western as in Eastern civilizations. In Western manuscripts illumination is to be found applied to capital letters and margins, with blosoming boughs emerging from the large initial letters at the beginning of the various sections and twining around the page in the form of a border. A large number of Bibles, prayer books and liturgical books were illuminated in the studios established in the medieval monasteries. In Byzantium, too, the use of gold lettering was very widespread, the letters sent to the Abbasid Caliph being written in gold. The use of gold in the Byzantine mosaics exerted an obvious influence on the decoration of books translated from Latin into Greek and Arabic and on the decoration of Arab books in general

The Qur'ans dating from the first three centuries of Islam constitute the earliest known religious manuscript books. In these, the decoration consists of very simple geometrical motifs marking the end of the Surahs. In the third century, the horizontal bands of very fine illumination at the top and bottom of the page begin to occupy a much greater space, the section-heading that developed in this way remaining in existence until quite recent times. Most of these display Byzantine features with motifs adapted from Coptic and Hellenistic art. In the thirteenth century this type of geometrical decoration is to be found in a vertical rather than in a horizontal arrangement covering the whole page, and it is about this time too that we first find the idea of double page illumination. After the thirteenth century the six-pointed star, or Seal of Solomon, one of the most popular and widely applied motifs of the time, began to play a very important role in manuscript illumination. In the fifteenth century, we find naturalistic flower motifs alongside geometrical designs, together with a much greater range of colour. The same period saw the appearance of border decoration, borders with an abstract or floral design being employed with the aim of forming a link between figured scenes and pure decoration. This type of decoration, with its fine, elegant lines, is also to be found applied at the same period to other media such as carving, woodwork, metalwork, carpets and textiles. The various types of decoration that we have seen applied to religious books is now also to be found combined with animal and bird motifs in the desingns employed in secular works.

In the sixteenth century specimens we see the rise of classical Turkish illumination, which is characterised by a most meticulous workmanship applied to a naturalistic rendering of various vegetal and floral motifs. In the eighteenth century, during the period of Westernization, the influence of French Rococo is to be seen in the use of perspective and in the creation of new compositions quite dissi-

milar to those of classical Turkish decoration, consisting of large single flowers, sprays of flowers bound by ribbons, and roses, carnations, peonies, tulips and leaves springing from vases, flower-pots or baskets.

The introduction of the printing-press into Turkey by Ibrahim Muteferrika was followed by a decline in the production of manuscript books and consequently in book illumination. The nineteenth century, apart from a few exceptional works, is marked by a decline in colour and motif, but a the beginning of the twentieth century, by which time book illumination had greatly deteriorated, attempts began to be made to revive the art, and what might well be described as a new classical style was created by modifying the old classical style in accordance with contemporary taste and outlook. Most of the illumination produced in the present century, however, consists of mere copies of original work and has tended to be purely amateur in taste and execution.

We have already mentioned that the art of illumination displayed a development parallel to that of the art of calligraphy, which ensured it an honourable place in book production. The finest specimens of the art are to be found in the illumination of the Qur'an, where the colours and motifs of the illumination are placed in the service of religious faith. This sacred function might be defined as a symbol of the power of divine inspiration, as the increase in power arising from the participation of the mystery of the infinite in the finite. Without, however, going too deeply into the various aspects of book illumination as a symbol of the search for infinaty and perfection, we may point out a few motifs that, in spite of superficial regional differences, could be described as more or less universal. For example, the squares and rectangles so commonly used in ullumination represent the earth, whereas semicircles and triangles represent the heavens. A continuous repetition of the same motif symbolises the rhythm of the world and the universe. İllumination covering a single page represents the microcosm, while illumination spread over a double page symbolises the harmony of the universe and the participation of the microcosm in that harmony. Since double-page illumination represents the macrocosm, in the case of single page illumination which is not developed from a single central point, the multiplicity of microcosms represents decorative units, each with its own centre. Concentric circles create a series of imaginary spaces each within the other. All of these are closely linked to Islamic doctrines of beauty and magnificence, magnificence meing a total reflection, while beauty reveals continuity in infinite projections in the form of branches emerging from a single centre. But these twu conceptions are not independent of each other and cannot be strictly separated. Perfection is achieved through the harmony and balance of the geometrical elements in whole page illumination, while the polygonal forms surrounding this produce, in very powerful fashion though in a form not visible to the eye, the effect of infinity. Colours are also used to intensify this effect. Gold symbolises the sun,while yellow is used to represent true knowledge. The Qur'an lays great emphasis on light. The word **semse**, which is used to mean a type of rosette or medallion, derives from the Arabic word for 'sun'. Blue, the colour most commonly used in illumination after gold itself, symbolises the sky as the colour of infinity. In the East more or less equal use is made of golg and blue, but as one moves towards the west, gold tends to take first place and blue second.

The conclusion to be drawn from all this is that the motifs and colours employed were never chosen at random. All of them were carefully and consiously selected on the basis of their symbolic significance.

WHAT IS ILLUMINATION?

The history of the Turkish art of **tezhip** (illumination) is firmly rooted in the distant past. The word itself is derived from the Arabic **zeheb** meaning gold, and was used for the gilt and painted decoration applied to calligraphic panels and albums, as well as to the **tughras** (monograms) of the Sultans. Works decorated in this way were referred to as **muzehhep**, while the artists working with powdered gold and gouache were known as **muzehhip**.

The use of the term **tezhip**, though it has the literal meaning "gildtings", is also to be found referring to the fine painted decoration applied to manuscript books. The type of **tezhip** consisting solely of gilding is known as **Halkari**. This is divided into two types of decoration known as **tahrirli** and **tahrirsiz** (with or without **tahrir** or ornamental lines). The term **tahrirli Halkari** is used to refer to a type of illumination in which the gilt floral decoration at the sides of the pages is surrounded by these ornamental lines. Another type of decoration known as **boyalı Halkar** (painted Halkar) consists of decoration in yellow and green gilt lightly tinted with pale water colours.

Tezhip was employed in the illumination of most of the manuscript books presented to the Sultans or to high court dignitaries, to books written for private libraries, and to collections of prose or poetry to which very high value was attached. Particularly fine **tezhip** decoration was to be found applied to Qur'ans. The first two, and sometimes even the first four pages of the Qur'an were generally completely covered with **tezhip** work, while very rich decoration is also to be found on the last pages or **hatime** section, in the titles at the beginning of the text, in the headings or **mihrabiye**, at the beginning of the **Suras** or chapters in the Qur'an, and at the top of the Fatiha and Bakara Suras. In some works **tezhip** is applied throughout the whole book, being inserted between the lines, in the margins, in the corners of the pages and, in books of verse, between each couplet. Most of the page headings in manuscript books are in the form of domed crowns with tapering projections known as **tigs** in the upper section. There are also smaller forms of **tezhip** known as **noktas** or "points" used to separate individual sentences or verses. These sometimes consist of small stars of flowers, and are variously named in accordance with the forms employed. Regular geometrical forms are known as **mucevher nokta**, six-sided forms as **seshane nokta**, five-leafed forms as **pencberk nokta** and three-leafed forms as **seberk nokta**.

The circular forms surrounding the writing in the margin indicating the subject of the text on that particular page were known as **guls** or roses. This **gul** motif is placed on a line with verses in the Qur'an which are of particular importance or which call for the act of prostration. Different names are given to these motifs according to their position or function. A **secde gulu** indicates aü verse calling for the act of prostration, a **hizip gulu** is placed on every fifth page, a **cuz gulu** on every twentieth page and a **sure gulu** at the beginning of every Sura. Larger varieties of these rose or **gul** motifs are known as **semse** or medallions, which are usually to be found in the centre of the book cover. **Semse** is derived from the Arabic word for 'sun'.

Pages in manuscript books are surrounded by two gilt lines, one thick and the other thin, known as **cetvel**. Somitimes ornamental lines of different colours known as **tahrir** are added to the edge of the **vetvel** in order to set off the illumination work more clearly. Although the **cetvels** were somitimes drawn by the illuminator himself, there were also artists, known as **vetvelkes**, who specialised in drawing these lings. Somitimes these **vetvels** were replaced by borders composed of floral and other motifs, and these, too, were named after the particular form employed. The broader ones were known as **zencerek**, those composed of interlacing circles **ulama**, while borders with a filling of flowers and leaves were known as **kivrik dalli** (with interlacing stems)... İllumination employed the decoration of the words and letters in calligraphic panels were known as **hurda tezyinat**.

HOW IS ILLUMINATION APPLIED?

The preparation of the materials

The techhnique employed in illumination is quite different from that employed in miniatures and paintings, and the preparation of the gilt itself is a long and arduous task. Before, therefore, going on to describe how illumination is actually applied, it would be useful to cast a brief glance at the preparation of the gold leaf (**altin varak**)which consitutes one of the most important elements in illumination technique.

Altin varak (gold leaf) is the term applied to gold which has been beaten to the fineness of cigarette paper. As for the preparation of this gold leaf: the gold is first of all drawn out into wire one milimetre thick and then cut into pieces three or four centimetres long. At the same time, thin pieces of leather ten centimetres long are prepared. These pieces of leather are placed between the pieces of gold, and very finely-ground, sifted lime is strewn on each piece of leather. After fifty or sixty layers have been prepared in this way, the whole is wrapped in a large piece of leather on a marble slab known as the **dib tasi** and beaten for several days with a mallet until the gold takes on the required form. In order to obtain very fine gold leaf it is necessary to beat it at least ten thousand times. The pieces of gold leaf are then placed between thin sheets of paper to make up packets each containing ten sheets. Although the gold leaf may sometimes be prepared by the illuminator himself, they are mora commonly produced by **varakcis** who specialize in this type of work.

The gum Arabic used in the pulverization of the gold is first of all washed and then, after having been pounded in a mortar, put into a bottle which is then filled up with water. After having been stirred and left for two or three days in the sun or elsewhere, it is strained through muslin into another bottle. To make the gilt, one picks up a piece of gold leaf by the tips of one's fingers and places it in a white, concave, fire-resistant plate of the type known as "Marsuban". A drop of the liquid prepared by mixing the gum Arabic with the finger. After a sufficient quantity of the gold leaf has been transferred to the plate the process of actual pulverization begins. As a result of this process the mixture, which is at first a dull muddy colour, gradually lightens and takes on a golden sheen. The plate is then filled with clean water, the water stirred with the fingers, to which the gold has adhered, and then left for two or three hours. During this waiting period the gum dissolves in the water and the gold dust sinks to the bottom of the plate. The illuminator then mixes this with water containing gelatine, picks it up on his brush and applies it to the work. The gilt left in the water that has been strained off is used for making **zerefsan** paper.

For the finest work, the illuminator uses a very fine brush with a single hair, the most important of all the illuminator's tools. The work is burnished by rubbing the gold ground with what is known as a **zermuhre**, in other words, a polished agate with a rounded tip, work that has been burnished in this way being referred to as **pesend**. The colours used in this type of illumination are obtained from coluered clay, mineral oxides and from a solution of coloured stone dust in water containing gum. As the process of making these colours is now long forgotten ordinary water-colours are used in their place.

The Application of the İllumination

The design is first of all traced on a sheet of paper using a very fine brush. In doing this, certain points must be observed:

1. It is essential that the field to which the illumination is to be applied is first of all divided up into sections forming a consistent and harmonious whole, that the corners should be excluded from this process, and that a symmetrical arrangement should result when the paper is folded in two.
2. A decision must be made as to whether the design is to be symmetrical or asymmetrical. In each of these cases, spirals indicating the main direction are carefully traced in the area to be decorated.
3. The points at which these spirals intersect are concealed by means of a **penc**, a **hatayi** or a leaf. Otherwise these intersections would present a rather ugly appearance.
4. It is essential that great care should be taken to ensure that any groups of motifs applied to an **Art Nouveau** design with its multiplicity of lines should be positioned on the undulating stems. In other words, that a **roumi** or a cloud band should never emerge from a flower, or from within a spiral containing a floral group, or ever be added to these. That is why a group of **roumis** or flowers in the decorated field moves independetly over the spiral pattern.
5. In tracing the design for a certain field the motifs must be placed in a harmonious and symmetrical arrangement. When the design is regarded as a whole, no section should appear to be more heavily ornamented than another. In other words, there should be no grouping of large motifs in one section and small motifs in another. The motifs should be arranged in a balanced manner over the entire field.
6. Care should be taken to see that the colours employed both in the various sections and in the flowers themselves are in accordance with the traditional approach to colour. In illumination the prevailing colour is generally indigo, followed by turquoise blue, gold, brown and black. These colours are generally preferred for the ground, whereas pastel shades such as pink, light blue, yellow and mauve are preferred in the flower motifs.
7. Great attention should be given to the distribution of colour in the various sections and flowers. Care should be taken to avoid a concentraton of the same clours at particular points.

After the disign has been traced in accordance with the various formulae outlined above, the paper is placed on a boxwood board and the lines of the design perforated with a needle. The wood on which the paper is placed must be very hard, otherwise the needle will penetrate into the wood and the tiny wood fragments produced will tend to block the perforations. After the completion of this perforation process the actual process of illumination begins. The perforated paper is applied to the work to be decorated and sprinkled with charcoal or the filings from a lead pencil. During this process only a quarter of the paper is treated at a time so as to prevent it beign smudged by one's hand. After one section of the design has been traced with the brush the dusting process is applied to one of the other sections. If an emmossed effect is desired in certain sections of the design, a mixture of egg yoke and white dye is applied to those sections and left to dry. Finally, the embossed section is decorated in the normal way by the application of gilt and paint.

VARIETIES OF ILLUMINATION

Halkari

Halkari decoration owes the important place it occupies in Turkish decorative arts to the simple, natural beauty of its style. A literal interpretation of the term **halkari** would be "gold gilt work", but **halkari** now forms an integral part of the vocabulary used by artists and connoisseurs of art, as well as in the literature on the subject. The word itself is modifiend in accordance with the dialect of the speaker, somitimes being found in the forms **helkar** or **herkar**. In the **Ahteri ve lugati Remzi** dictionary **halkari** is defined as "**halli** decoration on the guard and sheath of a sword." In Arabic **halli** means "to gild", and decorative gilding is known as **hallikar** or **hallikari**. In short, it is a term used to refer to a light decorative style carried out by a gilding process.

There are various forms of **halkari**, such as **tahrirli halkar, boyali halkar**, and **berki halkari. Tahrirli halkar** is the name given to the type of decoration in which the gilt flowers and motifs are framed by an ornamental line of a darker colour. **Halkari** decoration which has been lightly linted is known as **sikaf** or **boyali halkar. Berk halkari** is the name given to **halkari** decoration in which various species of **berk** (leaves) are employed. The **tahrir** (ornamental surrounding line) can be either single or double. Sometimes it is confined to certain places, or the edge of the stems. **Halkari** has been used by the Turks in a great variety of different ways, with or without colour and with or without gilding. It is to be found in different colours and different forms in old ceiling decoration, in panel frames, round the edges of calligraphic inscriptions, within and around paintings and panels, in the spaces between various forms of calligraphgic script, particularly **ta'lik**, and even on ceramic vessels, bows and writting-cases and cabinets. It is a type of decoration that can be applied to wood, all kinds of leather and every variety of paper.

Halkari can be applied to paper of any colour. Very different effects are achieved according to whether the paper is light or dark in colour, but very fine results are always obtained. One of the most important points to be observed is that the paper to which the **halkari** decoration is to be applied should be thick and glazed. No proper results can be expected from thin, unsized paper. The application of colour to absorbent paper is never successful. Another important point is that the colour of the paper should suit the decoration or writing to be applied, and care should be taken to avoid violently contrasting colours. All types of geometrical or flower motifs, such as asters, pine cones, bird bodies or wings, plane tree leaves, roses, basil, marigolds, cypresses, tulips, rose-buds, hyacinths, violets, artichoke leaves, **roumis, hatayis**, vine leaves and various other types of leaves, geometrical forms and curves can be very successfully used in **halkari**. The **halkari** artists fully exploited all the forms to be found in nature, using sytlized forms of naturalistic vegetal motifs in their work. The motifs employed in **halkari** are governed by certain general patterns. The motifs are usually placed in simple or complex form either on curved lines emerging from a single centre or on parallel lines. The **halkari** artist gives very careful antention to the use of a combination of thin and thick lines, and to the arrangement of the motifs in the most suitable places and in the most suitable proportions. After the decoration has been gilded, the work must be treated with water-colours or gold solution and the desired result thus obtained. This very lovely style of decoration can be encountered in a variety of different places. It can be used in a book, a panel or in the margin of a manuscript, or it can be used as a simple and very beautiful decorative elent at the sides of a miniature.

We have already pointed out that gold constitutes the basic material employed in **halkari** decoration. We have also described the process by which the gold leaf is prepared for use. We should now like to touch upon one or two points that should be born in mind while preparing the gilt. It is most important, both in **halkari** decoration and in **tezhip** in general, that the gold should be pounded very fine. The presence of gold gragments that have not been thoroughly crushed and pounded will make it quite impossible to produce really fine work or to draw really fine lines. These coarser fragments will flake off, leaving blank spaces and thus completely spoiling the beauty of the decoration. The gold gilt should be very thoroughly pounded and prepared, and care should be taken to see that the gold employed is of 24 carat and is of the desired reddish colour. It is, of course, possible to use "green gold" of lower carat to which a certain amount of silver has been added. In this cesa the colouir is lighter. If, however, green gold is left in a damp place it loses its original colour and tends to tarnish, as the presence of the silver in its composition leads to a certain darkening of colour. The gold is applied to the surface of the work by means of a rather broad, sparsely haired brush known as a "**sakal**". A single coat, known as "**surme altin**", is rather too severe and is not as highly favoured as **sivama altin**, in which several coats are applied. A very pleasing result is obtained by applying and burnishing a mixture of "yellow" and "green" gold, or in leaving one of them matt. Another possible material is silver leaf. A very pleasing effect can be achieved by using a small quantity of this, but if too much is used it will upset the harmony and produce a jarring colour.

Another point tho which attention should be paid is that although a solution of fine, white gum and water can be used in rough **halkari** work, for fine work a gelatien solution is to be preferred. If gum is used, the gilt applied to the page may split and flake off. To burnish the gilt, a tool known as a **zermuhre**, consisting of an agate the size of a pen-knife and a tip the thickness of the handle is employed, and a gloss is obtained by rubbing the **zermuhre** on the gilt. If the gilt contains the proper proportion of gum no gilt particles will adhere to the **zermuhre**, but if there is too great a proportion of gum the **zermuhre** will tend to stick in the gilt and a certain amount of scratching will result. In any case, gilt with a large proportion of gum will never take on a brilliant gloss. It is therefore obvious that great care should be taken in regulating the amount of gum to be used. If, in the case of dark coloured grounds, the gilt is to be given a matt finish, a very fine, flat sheet of tracing-paper should be placed between the ground and the **zermuhre**. By this means, the gold particles will be compacted together and a matt finish will result. One drawback of this process, however, is the possibility of scratches being produced on the ground.

After the gilt has been prepared and applied to the design the work is given the true quality of **halkari** decoration by applying inner shading to the motifs. This shading is proudced by dipping brushes of a size suited to the particular part of the work to be breated in the gilt water contained in the gold plate and applying the solution to the surface by means of very light brush strokes, leaving certain parts untouched. **Halkari** decoration is usually given a matt finish, as this makes it more clearly visible against different types of ground.

VARIETIES OF ILLUMINATION

First of all, after the **tezhip** mould has been prepared and the dusting process completed, the contours are traced and the gilt and clay dyes applied. The gilt sections are then burnished and, after the form fo the illumination has been determined and the gilt applied, the interstitial spaces are filled with suitable colours. In some types of illumination, gilt is used in both the ground and the design, this type of gilt decoration on a gilt ground being known as **zerefsan**. After the gold leaf has been pulverized it is mixed with a gelatine solution and sprinkled over the surface of the paper by means of a brush. It is then burnished using a **zermuhre**. The writing and decoration on the paper remains on the ground of the paper, thus producing quite a different type of decoration.

An important role in illumination is played by the decorative element known as "**tigh**", a motif consisting of fine, sharp-tipped segments projecting outwards from the end of the illumination itself. It is thought that the word **tigh** may have been derived from the Persian word for "sword", and these **tigh** motifs certain have a quite remarkable resemblance to long, thin, sharp-pointed swords. **Tigh** motifs are used as a subsidiary element in illumination in order to ensure a proper balance between the illumination itself and the blank spaces around it, and, at the same time, of effect a harmonious transition from the illumination to these blank spaces. The **tigh** motifs start from the point at which the zctual illumination ends, and project in parallel lines like tapering arrows. One of the factors affecting the beauty of the whole is to be found in the balance existing between the blank spaces and the illumination, and the **tigh** motifs play a decisive role in achieving this.

The **tigh** motifs add great variety to the designs in which they are applied. In the rectangular illuminations to be found in the **zahriye** or end of the book and in the **mihrabiyes**, the **tigh** motifs project out like arrows in parallel lines, whereas in round or oval medallions they spread out like the rays of the sun. **tigh** motifs are also to be found at the end of the **sure guls** and **hizip guls** in the margin of the text. The **tigh** motifs above the design are long, while those beneath are left short. If there should be more than one **sure gul** or **hizip gul** on one page, the **tigh** motifs are made to end together. Both the **tigh** motifs and theillumination itself vary with the period, and we shall attempto to give examples of the nature of these changes below. In general, however, we may note that the **tigh** motifs consist mainly of points, lines, small curves, geometrical forms, **rumis**, cloud bands, floral motifs and **hatayis**.

These very fine and elegent motifs are rarely found outside manuscript illumination. The **tigh** motifs become more stylized, more simple or simply larger in accordance with the dimensions and technique of the decoration. In the case of ceiling decorations the **tigh** motifs cease to be merely subsidiary elements and take on the form of large **semses** or roundels. But in decoration applied to large areas of this kind the dimensions are generally arranged in order from larger to smaller.

MOTIFS EMPLOYED IN ILLUMINATION

Illumination is based on design, and design is composed of motifs. In the course of the centuries, Turkish decorative art has attained a very high level in the wealth and variety of the motifs employed, one of the main reasons for this wealth and variety lying in the prohibitions laid on painting and scultpure by the Islamic religion. One of the results of this prohibition was that Turkish artists concentrated all their creative powers on the purely decorative arts, in which, finding the art of stylization more suitable than a realistic interpretation of nature, they carried to an extreme the abstraction and stylization of natural motifs.

The motifs most commonly employed in illumination were the following:

RUMİ: **Rumi** literally means "Anatolian". In olden times, all Anatolia, as far as the uplands of Iran, were known as the "**Diyar-i Rum**" (the land of Anatolia). The **rumi** motif, consisting of a stylization of rabbit, fish, wolf, bird and animal motifs, was introduced into decorative art by the Seljuk Turks in the twelfth century. In the earlier specimens it was still possible to identify the species of animal, but the **rumi** later reached classical form by discarding various details such as the heads of the birds or the legs of the rabbit, and by transforming the original animal motifs into abstract forms in which no trace of their origin was retained.

Whether the term **rumi** refers to a motif or a style is a matter of controversy, this controversy arising from the use of the **rumi** as the sole motif in many specimens of Turkish decorative art, particularly in stone and woodwork. Different varieties of the **rumi** motif are employed, such as the single **rumi**, the double **rumi**, the concentric **rumi** and the Thuluth style **rumi**, and special names such as **sarilma rumi**, sencide rumi, **hurda rumi, ortabag rumi, uç iplik rumi** and **ayırma rumi** are applied to the motif in accordance with the distinctive features oüf each type.

Sarilma rumi or **picide rumi**: This is a Persian word meaning "intertwining" or "interlacing".

Sencide rumi: This term means that it is specially adapted or arranged to suit the particular place in which it is used.

Hurda rumi: This refers to **rumi** motifs in which a smaller **rumi** is inserted within a larger one.

Ortabag rumi: This term is applied to **rumi** motifes which are gathered into one point and then split off again into two. The word **ortabag** (connecting ling) is used for this type of **rumi** motif because of its use as just such a connecting link.

Uç iplik rumi: This term (triple thread **rumi**) refers to a type of motif in which three **rumi** motifs intertwine, producing a very graceful design.

Ayirma rumi: This is the commonest form of **rumi**, used, as its name (separation **rumi**) implies, to form a separation between various sections.

Decorative designs in which the **rumi** is employed, either singly or along with other motifs, are described as being in the **rumi** style.

HATAI (Hatayi): This term is applied to designs composed of flowers and leaves that have been so stylized as to make it impossible to guess their original form in nature. These stylized flowers may be arranged according to size, above and below one another, or side by side. It is extremely difficult to identify the species of flowers employed. This is one of the types of design most commonly used in Turkish decorative art and is to be fgound in a large number of variants.

BERK (leaf): This is a less stylized type of motif known by different names in accordance with the number of leaves. A three-leafed motif is known as "**seberk**" and a five-leafed motif as a "**pencberk**". The four-leafed version of the motif is rarely used because of its resemblance to a crucifix, but it is to be found employed in decoration dating from the shamanistic period in Central Asia as a symbol representing the earth, the sky, and the gods of fire and water. The many-leafed, intertwined motifs are known as "**sadberk**". In some cases

this motif is adapted to suit the forms to which it is to be applied by giving the leaves a geometrical or dagger shape. The leaves are less distinct from one another as the flower motifs.

BORDERS AND CHAIN PATTERNS: Chain pattern is a type of design produced by linking together a number of rings. This type of design, which was formerly known as **zencerek**, has a large number of varieties as well as a very wide field of application. Although the tracing and creation of the design are quite easy, this motif nevertheless requires a great deal of care and attention in ith application. Form very early times, this motif has been very highly regarded and has been used in almost every period by a large number of different communities. Different borders and panels can be composed by placing narrow or wide borders side by side.

MUNHANI: This is a type of design very frequently used from the eleventh to the fifteenth century. Its widespread use en the Seljuk period and the fact that it is composed of gently curved lines led Professor Dr. Suheyl Unver to describe it as **Selçuklu Munhaniler** (Seljuk curves). **Munhani** decoration takes the form of curved lines arranged one over the other in a circle forming a sort of frame surrounding an inner decorationn composed of **rumis** and bird beaks motifs orientated tapering in a certain direction. Nothing has so far been published on the subject of **munhani** designs, but an example can be seen in the picture of a monster in the Uyghur Bezeklik frescoes. The technical facility, wealth of detail and openness to new ideas and inventions displayed by Seljuk **munhani** has led to its adoption and use by many practitioners in the decorative arts at the present day.

CLOUD MOTIFS: This type of motif is obviosuly inspired by the wide variety of froms to be observed in the masses of condensed watery vapour gathering in the sky, and consits basically of a stylization of these various forms. Artists were fascinated by the constantly changing shapes assumed by these masses of vapour, and attempted to produce stylized version of what they saw. These cloud motifs sometimes take the form of piled up masses, sometimes of large or small single individual clouds. Long, thin, curved, highly stylized versions of this motif are commonly known as "dragons" The cloud motif issuing from the nose or mouth of an animal in Indian or Chinese miniatures represents the form taken by the hot air breathed out from the animal's lungs. These cloud motifs can be categorized as 1. **yigma bulut** (massed cloud), 2. **ayirma bulut** (separate clouds), 3. **serpme bulut** (scattered cloud), 4. **nokta bulut** (point cloud).

GEOMETRICAL MOTIFS: Geometrical motifs occupy a very important place in the Turkish decorative arts. The use of such motifs was particularly widespread during the Seljuk period, when the infinity of the universe was symbolized by designs composed of squares, rectangles, triangles, circles, polygons, lozenges and stars. These designs, which lacked any definite begining or end, were often combined with plant or **rumi** motifs. In this type of decoration geometrical forms reamined one of the most important elements.

NATURALISTIC PLANT MOTIFS: A very mature artistic approach is revealed in the use of naturalistic plant motifs, to be found more particularly from the first half of the sixteenth century to the end of the seventeenth. During this period, which we might describe as the classical period of Turkish decorative arts, we find a widespread use of stylized naturalistic flower motifs. A completely new style was created, based on the use of motifs such as tulips, roses, carnations, hyacinths, violets, marigolds and common columbines, together with spring boughs, cypress trees and vine leaves.

SKUFE STYLE: With the opening of the Ottoman Empire to the West in the eighteenth century there arose a new style of decorative art known as "Turkish Rococo" based on western Baraque, Rococo and Empire styles. During this period a wholly dominant part in decorative design was played by flower and leaf motifs. Large roses, wild roses, hyacinths, pomegranate blossoms, tulips, carnations and other flowers are rendered in a very naturalistic style, and are s hown bound by ribbons or springing from vases or baskets. The brilliant colours and the use of chiaroscuro produce the imporession of still-life paintings.

SEMSE: The term **semse** is derived from the Persion word for "sun", and is used to refer to the oval motifs used in the decoration of book covers. The finest examples of these are to be found in the fifteenth century.

KOSELİK: This term refers to the decorations used to fill the triangular space in the corners of a square or rectangle.

ALINLIK: This refers to the upper or central section of a page of illumination.

PANELS: This term is applied to one of the sections making up a decorative composition.

THA HISTORICAL DEVELOPMENT OF TURKISH PICTORIAL AND DECORATIVE ARTS

The history of the development of Turkish pistorial and decorative arts can be traced back to their first appearance in Central Asia. One of man's most persistent preocuppations is with dress and decoration, and his interest in employing decoration to lend a pleasant appearance to objects of everyday use gradually assumed the form of a well-defined artistic outlook. The Turks can be reckoned as a nation that produced some of the most exquisite and most mature examples of decorative art. For centuries the Turks displayed a national artistic culture springing from Central Asia and extending over the whole of the Middle East.

The theory that Turkish pictorial and decorative arts have their source in Central Asia has been fully confirmed by the results of the various researches carried out in the field of archaelogy and art history in the nineteenth and twentieth centuries. Eastern genius in the pictorial and decorative arts is clearly displayed in the miniatures and illumination adorning the old manuscript books, in book covers, calligraphy, mosaics, carpets and frescoes. Research carried out in Tiyon San in Eastern Turkestan, Karakurum and the Pamir Mts by Von le Coq in 1907 resulted in the discovery of a number of temples containing manuscripts and wall frescoes. The form and motifs displayed by the pottery unearthed in the cities of Ashkabad and Anav in Asia Minor by Hubert Schmidt in 1904 and by the American archaeologist Raphael Pumpelly in archaelogical investigations in Central Asia, indicate that the history of the plastic arts among the Turks dates back to 9000 B.C. All scholars are agreed and bronze implements found in the archaeological excavations at Avan and Kazan, as well as at Minusink in Siberia, are all products of the oldest known civilization.

The Uyghur tribes who lived in Central Asia from the first century B.C. to the thirteenth century A.D. are assured of an indisputable place in cultural history as the first important practitoners of the pictorial and decorative arts. The manuscript books and temple frescoes pertaining to the Manichaean religion discovered by Von le Coq in the excavations carried out at Turfan offer valuable information concerning the pictorial art of the period, whle at the same time providing incontrovertible proff of a Turkish origin for the pictorial and decorative arts of the East.

Turkish artistic activity must be evaluated with regard to the work carried out in the three different religions of Manichaeism, Buddhism and Islam. During the period from the seventh to the twelfth century, when the Turks adopted first Manichaeism and then Buddhism, the walls of their temples and monasteries were adorned with a variety of religious pictures, while pictures also adorned the many copies of the book of Mani produced at this time. The Manichaeist Turks living in Eastern Turkestan displayed a very advanced development in the art of book illumination, employing in these pictures a small-scale version of the figures and motifs used in their wall frescoes.

In the period in which Buddhism was the dominant religion, the walls of the temples and monasteries were adorned with pictures

illustrating scenes from the life of the Buddha. The statues and pictures dating from this period are all of a religious character and display a very high level of artistic attainment. The earliest examples of Turkish pictorial and decorative art to have survived to the present day are to be found in the Manichaeist wall and ceiling frescoes in the ruins of Hochu. These pictures consist of symmetrical rows of Uyghur prieste and princes, together with musicians and other male and female figures.

Uyghur Buddhist and Manichaeist artist played a very important role in the spread of the pictorial and decorative arts throughout the world of Islam. The Uyghurs brought their own artistic styles along with them in their migrations from Central Asia to Asia Minor, thus ensuring the spread of these styles to the Islamic world.

Pictorial art in Islam was greatly stimulated during the Mongol period by the arrival of Uyghur artists. Their influence on the Baghdad School has been confirmed by the results of researches carried out in the Uyghur-Turkish cities of Central Asia. The French scholar Clement Huart traces the origin of the Persian and Arab miniature to the arrival among the Iranians of the old Turkish pictorial art of Central Asia. The influence of Turkish art spread into Transoxiana and the whole of Iran as a result of the work of the Uyghur artists working in the Ilhanid palaces of Iran in the thirteenth century, whose use of their own national style resulted in very great changes in the arts of Asia minor. The Uyghur-Turkish decorative styles introduced by the Uyghur artists working in the service of the Mongols during the Mongol invasions and the reign of Timur exerted a very profound influence on the art of Islam, which may well be regarded as being Uyghur-Turkish in origin. This influence was strengthened by the stance taken by the Turkish arriving in Baghdad, Meraga and Tabriz in the ninth century and gave them opportunities for the practice of their art. It is very difficult to discover any information concerning the lives of these artists because of their habit of signing their works with adopted persian or Arabic names, thus lending themselves a spurious Persian or Arabic identity.

There are known to have been a number of splendid palaces in Iran decorated by Eastern artists, but of these only a few fragments have survived to the present day. Monuments on which artists are known to have expended a great deal of work include the Havernek Saray of Behram in Shiraz and Hemedan Kasir in the vicinity of Akabat, both of which were destroyed partly by the Greeks, partly by the Persians.

At the beginning of the Middle Ages the art of Iran, which had been exposed to various foreign influences, from the art of China and the Turks of Central Asia to the Christian art of Byzantium, was far superior to the art of its Eastern neighbours. There is, however, absolutely no evidence to indicate that in the first and second centuries of the Hegira miniatures were employed in the illustration of books. The arts of the picture and the miniature recommenced in the Abbasid period and developed under the Safavids. No works have been encountered apart from the pictures on ornamental caskets and in a few Arabic manuscript books. The quite erroneous attitude towards the delineation of living creatures adopted in the second century of the Hegira led to the great importance given by the Arabs to geometrical and flower motifs in the pictorial and decorative arts. And yet there were pictures and frescoes created at Mecca by the Muslims in the time of the Prophet Muhammed himself. The beautiful Arab **sarays** also date from that period. The small summer palace known as Kuseyr-Amra (715-725) built by thes Ummayad Caliph Velid II in the desert a hundred kilometres east of the Dead Sea contained paintings of human figures, even female nudes. These pictures may have been painted under Byzantine influence, or even by Byzantine artists. The Samarra Saray sixty kilometres from Baghdad constructed by the Abbasids was decorated with murals. The walls of the **saray** built by the Ghaznavid Mahmud were adorned with very rich epic frescoes illustrating Mahmud's victories, while the female nudes depicted in some of the rooms were plastered over during the reign of his son Maksut.

The Seljuk Empire dominated Iran until the Mongol invasions in the eleventh century. Later, under the Seljuk Turks, the country was divided up into small emirates. The Seljuk Turks were the first to establish a school of Islamic miniature in Baghdad and most of the artists working in these schools were Uyghur Turks. As a result, no great stylistic differences are to be seen between the Central Asian and Seljuk pictorial and decorative arts. Both are the work of the same race, and display the same sensitivity, and the same taste in form and colour. Although Chinese art undoubtedly exerted some influence on the pictorial art of Central Asia this influence was never great enough to affect the originality of Turkish art. At the same time, the commercial and political relations between China and Iran made reciprocal influences on the arts of these countries inevitable, but both Chinese and Persian art were themselves influenced by Central Asian Turkish art. Though the pictorial and decorative arts that developed in the Great Seljuk period continued under the Anatolian Seljuks, practically nothing has survived of the art of that time. The oldest example, the only one to have survived from the beginning of the thirteenth century, is the **Varkah and Gulshah** series of miniatures now preserved in the Topkapi Saray Museum library.

The earlies information concerning Persian miniatures dates from the htirteenth century. At the time of the Mongol invasion of Iran in 1258, Persian art was quite obviosuly influenced by Chinese, clear evidence of such influence being provided by the cloud band and dragon motifs. Much copling of Chinese works was carried out in the first years of Mongol domination. During the Mongol occupation a number of Chinese scribes and artists migrated to Iran, while at the same time Jenghiz Khan took Persian artists to China. These reciprocal relations unduobtedly exerted a certain influence on Persian art, which at that time was far suprassed in quality by the Chinese and Mongol.

Persian pictorial art achieved great brilliance under the Timurids. In 1396 Timur razed to the ground whatever monuments had survived the Mongol invasions, but at the same time, in spite of all this destruction, he took artists under his patronage and protection, showing very great interest in the pictorial arts as well as in poetry and literature, and even commissioning portraits of nembers of his own family. Persian and Chinese arsits were entrusted with the illustration of Nizami's poems. Timur's sons also showed an interest in art and protected and patronised artists. Under Timur, important centres of art grew up in Samerkand, Bukhara, Hiyve and Herat. The distinctive oriental features such as round faces and slanting eyes displayed by the human figures in çthe pictures of this period, as well as the oriental dress and landscape, may be interpreted as clear indications of Chinese and Mongol influence.

The herat School produced, in addition to miniatures, some very interesting specimens of decoration. The finest period of decorative art is to be found under the rule of the Turkish **beys** in western Iran, in Mesopotamia (most of which, apart from the province of Khorasan, was annexed to the Timurid Empire in 1453), and in Herat under Huseyin Baykara. During this period, the classical period of the Persian book, a perfect balance was achieved in manuscript books between the arts of the miniature, calligraphy and illumination. This period is inseparable from the name of Bihzat, an artist whose fame left all the other artists of his time in the shade. The classical style appeared in Tabriz at the time of Celayir, while Shiraz, the oldest cultural centre in Iran and the birth-place of the lyric poet Hafiz, after a short but brilliant period, achieved all the maturity of Herat.

In the seecond half of the fifteenth century the same type of cultural life was shared by two Turcoman tribes, first of all the Karakoyunids an later the Akkoyunids, who followed in the footsteps of several elderly artists of the Celayir period from Baghdad and Tabriz, taking as their examples the decoration applied to some of the books produced in the Herat School of Sharuh. This north-western school held a very special importance for the future. Throughout the whole of the sixteenth and seventeenth centuries the Safavids, who had advanced from Ardabil in Iran to the north of Tabriz and even

further, finally extending their dominion over the whole of Azerbaijan, took a keen interest in the Akkoyunids. Finally Shah Ismail seized land belonging to the Akkoyunids for the **saray** he built in Tabriz, and took the artists working for them into his own palace. The young Safavid school thus commenced in great wealth and brilliance, and later merged with the splendid school of painting founded by Shah Tammasp (1524-1576). Indeed the finest examples in the art of the miniature were produced in the Safavid period in the sixteenth century. The most famous artist of the period was again Behzat, whose works included hunting scenes with Shah Ismail and miniatures illustrating the story of Leyla and Mecnun. The artists active during this period include contemporaries and pupils of Behzat such as Muzaffer Ali, Ustat Kasim Ali, Sultan Mehmet, Cihangir, Buhari and Agha Mirak. Shah Tahmasp, who succeeded his father Shah Ismail, was a pupil of Sultan Mehmet and was also a pictorial artists. The pressing political and economic problems of the later years of Sultan Tahmasp's reign prevented him both from continuing his artistic work and from continuing to extend his patronage to artists as effectively as before. This all resulted in a certain decline in artistic standars, and the attempts at the imitation of the West that began in the seventeenth century led to the loss of its essantial, individual character.

The pictorial and decorative arts that persisted in Anatolia in the fourteenth century Emirates that were, in a sense, the heirs of the Iranian Seljuks, might well be regarded as a period of preparation for the classical Ottoman pictorial and decorarive arts that were to follow. Although very few examples belonging to the period prior to the capture of Istanbul have survived, the art of this period could be described as a continuation of the Baghdad, Tabriz and Herat schools. The artist Nakkas Ali, whose name appears in the inscription dadet 1411 on the Green Mosque in Bursa, is known to have been taken to Samerkand by Timur while still a small child and taught the art of painting, after which he returned to his own country, where he began to works as a decorative artists. As very few examples of the pictorial and decorative arts of the Anatolian Seljuk and Emirate periods have survived to the present day, very little is known of the art of this period. Western scholars and art historians take the easy way out by ascribing the Turkish works of this period to the East.

The oldest example of Ottoman illumination is to be found in a music book dating from the time of Murat II, nox preserved in the Topkapi Saray Museum Library. This may be regarded as a prototype of the illumination of the period of the Conqueror as far as colour and design are concerned. After the Conquest of Istanbul all branches of the fine arts developed under the patronage and protection of Mehmet II, and it was during the reign of this Sultan, well known for his love of the fine arts, that cultural links were forged with the city of Venice. Between the years 1478 and 1481 first Matteo di Pasti and, later, Constanzio da Ferrara, arrived in Istanbul to work for the Sultan, while in September 1479, in response to a letter from Mehmed II to the Doge of Vince asking for an experienced painter. Gentile Bellini, one of the most distinguished artists of the day, arrived in Istanbul to spend a year working in the palace of the Conqueror. In addition to the famous portrait of the Sultan that now hangs in the National Gallery in London, Bellini painted portraits of several nembers of the court and decorated the walls of several of the rooms in the palace. From the **Menakib-i Hunerveran** we learn that Sinan Bey, the head court artists under the Conqueror, had recaived an artistic training in Venice, where he had been a pupil of Mastoris Pavli and Pavli de Damion, while the painter Selbizade Ahmed of Bursa, one of Sinan Bey's pupils, is also thought to have studied with Bellini.

The Conqueror established an atelier in Topkapı Saray, then known as the New Palace, and appointed Baba Nakkas, an artist of Ozbek eqtraction, is its head. Here books to be presented to the Sultan were copied by master calligraphers, beautifilly illuminated by highly skilled illuminators and exquisitely bound. The arrival of foreign artists to live and work in Istanbul naturally exerted a very considerable influence on Turkish artists and created an extremely dynamic atmosphere. But, on the accession of Beyazit II, the works created by these foreign masters were removed from the Saray and scattered abroad, many of them being bought up by Italian merchantas. Beyazit II showed more interest in oriental decorative arts than in the portraits painted by western artists. In fact, according to and old library ledger, the Sultan himself was an amateur illuminator.

The pictorial and decorative arts, which had shown a marked development during the reign of the Conqueror, reached full maturity under Suleyman the Magnificent. The large numbers of Turkish artists working in the Saray ateliers were joined by artists from Iran such as Nakkas Sahkulu, Mir-I Nakkas Isfahani and Veli Can of Tabriz. Other artists of the period included Kinci Mahmut, Ibrahim Celebi, Nakkas II, who painted a portrait of Selim II and worked under the pseudonymn "Nigari", Kefeli Hasan Çelebi and Mustafa Sai, the bosom friend of the great architect Sinan.

The works of Seyyıt Lokman were illustrated by Nakkas Osman, one of the greatest artists of the reign of Murat II. The **Hunername**, now preserved in the Topkapı Saray Library, presents a history of the reign of Suleyman the Magnificent, and includes miniatures depicting the various battles of the time, Sultanahmet Square and the festivities in the İbrahim Pasha Saray. Nakkas Osman lent the Turkish miniature its definitive form, and was lighly successful in the ceation of minitatures that were each a historical document revealing the economic and social life of the time. Later book illustrators included the seventeenth century artists Nakkas Hasan and Ahmet Mustafa, who worked under the pseudonym "Naksi", and the eighteenth century artists Abdullah Buhari and Abdulcelil Celebi of Edirne who, under the pseudonym "Levni", acted as the head of the court artists during the reign of Ahmet III. Western influences are already clearly visible in the works of Buhari and Levni. Besides the marked change in the choice of subject, these miniatures are characterised by a new type of composition, experiments in the use of space and perspective and of light and shade, together with al lively expression of interest and astonishment on the faces of figures, all evidencing the replacement of a purely decorative approach by a realism based on keen observation.

In the nineteenth century the picorial and decorative arts were greatly affected by the new admiration for the West in all its various aspects shared by the Sultans and the court dignitaries. The old miniature paintings were now replaced by Western style paintings based on observation. The traditional Turkish decorative motifs gave way to the Baroque and Rococo styles, and this trend away from the traditional styles was continued in the twentieth century, when traditional motifs fell into almost complete disuse. In the few specimens that exist, the traditional approach is confined to a mere copying of the old designs and motifs.

GILDERS AND ILLUMINATORS

The artists who adorned the text and the first and last pages of manuscript books with gilt decoration and floral designs were known as **muzehhips**. This art, which developed in parallel with the art of calligraphy, first arose in the East and then, having produced very valuable works in the Seljuk period, attained the height of its brilliance among the Ottomans in the sixteenth century. Very great **muzehhips** were produced in the fifteenth, sixteenth and seventeenth centuries.

It is, unfortunately, quite impossible to establish the names and works ofg all the artists who lived in Anatolia and the Ottoman Empire. It is obvious from the old archival records that there were innumerable artists engaded in this type of work, and a rich variety of illumination dating from those periods can be found in almost all the cities of Anatolia as well as in the museums of Istanbul and of various European cities. It is extremely difficult, however, to ascribe a particular specimen of illumination to any particular **müzehhip**,

as until as late as the eighteenth century very few illuminators were also calligraphers, while there were others who engaged in the art purely for personal pleasure. Besides working on illumiation, these artists also dyed or marbled paper, bound books, praduced headbands for book covers, made wall-paper, and applied fine decoration to coffers and caskets. Many illumiators made their own gilt and colours, and prepared their own brunhes and ink.

A host of illuminators were at work in the city of Istanbul, at that time the cultural as well as the political centre of the Ottoman Empire. The most talented of these illuminators worked in the saray ateliers where they illuminated offical state documents and produced various works to suit the taste of the Sultan and court dignitaries. These court artists were known as **Hassa-i Nakkas**, and the head court artists as the **Has Nakkasbasi**. The illuminators working outside the palace had a market of their own, and both the artists employed in the court and those working outside had their own organisation, usages and customs. Everything was under the veru close supervision of the **Nakkasbasi**, who was very careful to see that standards were kept very high. According to the No. 1 Istanbul **ahkam defteri** (book kept by each government office in which various regulations, decrees, etc. were entered), a number of regulations and prohibitions were enforced in the atelier. For example, when a master craftsman wished to hire an apprentice he had to obtain the permission of the **Nakkasbasi** as well as the agreement of all the other masters. No apprentice could be hired without permission, nor could any be discharged before having completed at least three years' service. Any master who infringed these rules was banned from hiring an apprentice for a year. There was also a prohibition on beards for any who had not attained the rank of **usta** (master).

In times of economic prosperity, Ottoman artists were treated with the munificence and generosity they fully deserved, but with the decline of the Empire artists were fored to live in poverty and destitution. This was the fate of some of the most distinguished artists of this period, such as Nakkas Osman, Karamemi and Levni.

Researches carried out by Professor Dr. A.Suheyl Unver have shown that in 952 H. (1545) the sum of 214 **akce** was paid out daily to the team of twenty-nine artists working under Karamemi. It must have been very difficult for the illuminators in question to have lived on such a pittance and they must certainly have been exposed to considerable hardship. With such a hand to mouth existence thel must have found it impossible to think or plan for the future.

The **Hassa-ı Nakkas** was responsible for illuminating the **tughras** (imperial monograms) on the various rescripts and decrees issued by the Sultan, as well as on the letters and dispatches sent to foreign powers. Every **tughra** was a masterpiece of the gilder's art, decorated with flowers, tulips, roses and carnations in dazzling colours. The court artists had a great many privileges, and all their needs were met by the State. On the other hand, it was strictly forbidden for the artists working in the shops outside the palace to transcribe or decorate **tughras**, though this prohibition failed to prevent the gilding and illumination of a certain number of **tughras** outside the court. All this gave rise to a certain amount of friction. In 1104 H. (1692), while Haci Hasan was the **Hassa-i Nakkas**, it was discovered that several **tughras** had been illuminated privately outside the palace by Ahmet, the **Hasse-i Muzehhip** and **mucellid vekili** (Imperial gilder and assistant bookbinder), leading to friction between Ahmet and the **Hasse-i Nakkas**, who put in a complaint to the Divan (Council of State). Two years later, in 1694, at a time when artists of all classes were finding themselves in extremely difficult circumstances as a result of the wars, illuminators who had gained a reputation outside the court would attempt to supplement their meagre incomes by secretly undertaking work on **tughras**. The measures taken against this by the **Hasse-i Nakkasbasi** greatly distressed and offended Mehmed, Ali, Abdulbaki and Mehmed, four very gifted illuminators of the time, who thereupon submitted a petition to the Divan through the good offices of the **ser mücellid** and **kağıt emini** (head bookbinder and stationer) asking for a decision to be made as to whether or not they were master craftsmen. They were then given an examination, the results of which proved that they were of an artistic standing equal to that of the **Hasse-i Nakkas** himself, and the whole dispute was thus resolved in a friendly fashion. The fact that illuminators working in a purely private capacity made contact with the court and the Sultan through the **ser mucellid** suggests that the **ser mucellid** may well have acted as head of their organization.

Turkish pictorial and decorative arts made little appeal to the general public. Being almost exclusively connected with the decoration and illustration of learned or religious works they were seen only by the highly literate. Several copies were made of every scholarly work, so there was a demand for large numbers of illuminators, gilders and calligraphers. According to the payrolls that still survive, there were five hundred and twenty-six artists working at court between the fifteenth and the seventeenth centuries and drawing salaries from the Imperial Treasury. It has been proved that forty-five different types of craftsmen were employed in the court atelier, the actual number of craftsmen employed sometimes rising to around two thousand. From the second half of the sixteenth century to the end of the seventeenth the court artists used the several storeys of stone cells over the Arslanhane in the garden of the Topkapi Saray at Sultanahmet as the **nakkasbasi karhanesi** (State atelier), and large numbers of **nakkas** and **muzehhip** (painters and illuminators) were employed here. One class of the **hasse** (Imperial) and **miri** (State) decorators were employed on the gilding and illumination of documents pertaining to the viziers, governors, and owners of large fiefs, while another class was engaged on similar work for owners of smaller fiefs.

As for the artists working in the city outside the court, these are known to have been employed in over a hundred shops, which were always decorated with works produced by the artists themselves. During the construction of the Mosque of Beyazıt II, seven shops were opened for the accommodation of the illuminators. The art of illumination was very greatly encouraged at this period as a result of the extraordinarily keen interest taken in the art by Bayezit II. There was an annual gathering of the Istanbul **Muzehhips** in the **Okcular Tekkesi** (Archery Lodge) at **Okmeydani** (Archery Field) at which diplomas were awarded to the apprentices.

The art of illumination first appeared among the Ottomans in the first half of the fifteenth century. At first the Ottoman artists were strongly influenced by Seljuk example and continued the Iranian artistic tradition. A strong influence was also exerted on Turkish art by the calligraphers, illuminators and gilders who arrived in Istanbul from Tabriz. Among the outstanding illuminators of the fifteenth century may be mentioned Amir Halil and Mirak. Amir Ruhullah was the teacher of Behzad.

In the **Menakib-i Hunerveran** of Mustafa Ali there is mention of an artist by the name of Molla Simi. According to the **Menakib-i Hunerveran** this Molla lived in Meshed-i Radaviye, and was a man of esoteric learning with a very fine command of speech, an expert in all six styles of calligraphy, the dyeing of paper, illumination and portraiture. He was the pride of the fifteenth century, being greatly esteemed as the pupil of Mevlana Abdu'l-Hayy and held in great love and affection. In the same book there is mention of Emin Sahin of Sebzvar, who was highly esteemed by Baysungur Mirza. In adtition to his gifts as calligrapher, illuminator and portrait painter, he was also a poet and musician, and played very beatifully on the **ut** (lute). In the same work, under the heading of **muzehhip** (illuminator), Ali of Gallipoli mentions Mir Adud of Bukhara and Molla Yari of Shiraz, both pupils of Enisi, as being among the most famous and outstanding illuminators of the time. He also refers to Hasan of Baghdad, who worked in the atelier of Shah Tasmasp, his pupil Muhammed Ali and Hasan Big of Tabriz, Molla Seref of Yezd, the brother of the calligrapher Molla Kutb and skilled in both gilding and portraiture) and Ali Can of Tabriz, a pupil of Shahkulu and well-known for the meticulous elegance of his work. All of these are described

as artists of great talent who produced works of unparallelled beauty. He also mentions Kudret, one of most successful exponents of **halkari**, as being of the temperament of Mani, and Behzad as an artists of outstanding merit.

Yari, a pupil of Molla Vali, an illuminator of the Safavid period, wos known in his own time principally for his illumination, but his calligraphy was even finer. Dost Muhammed, in his account of the illuminators of the time, refers to Kivam-ed-din Mesud as producing works as beautiful as those of his father. He also mentions the fact that after the death of Sultan Ibrahim Mirza, Mevlana Abdullah of Shiraz was placed in charge of the palace library (1574). Mevlana Hasan of Baghdad was an illuminator of comparable stature with Yari, and was both an outstanding artist and an innovator in the art of his time who transformed **tezhip** into a process that might well be described as miraculous. Mevlana Bari was another of the leaders in this branch of art, while Shah Mahmud Nisaburi may be mentioned as one of the Persian illuminators of the period. The manuscript books nos. 407 and 409 in the Baghdad Kosku library, and no.375 in the Koprulu library have been identified by DR Isa Selman as the work of this artist. Shah Mahmud Nisaburi was both an illuminator and a calligrapher who arrived in Samerkand during the reign of Baysungur, the grandson of Timur, and studied a number of calligraphic styles. Under Shah Ismail he achieved remown both in calligraphy, particularly in the **ta'lig** script, and in the art of illumination. He later became secretary to Tahmasb bin Ismail Safevi and in 972 H./1564 settled in the city of Tuz, where he spent the remaining twenty years of his life. Of the large numbers of artists employed in the art academy established in the Bag-i Sefid Saray at Herat in 1421 by Baysungur, son of Shahruh and grandson of Timur, we may mention Mevlana Ali and Mahmut as artists engaged in both calligraphy and illumination.

Ahmed bin Haci Mahmud, an Karamanid illuminator who exerted a strong influence on the Early Ottoman period, was responsible for the calligraphy and illumination in the medical book **Tervihu'l Ervah** by Sair Ahmedi dated 840 H./1436. Ever since the time of the A natolian Seljuks, the palaces of the rulers had always had their **nakishane** (studio) where calligraphers, illuminators and painters worked together on the decoration to be applied both to books and to buildings in every part of the country. Of the artists who lived and worked in Konya the most outstanding were Muhlis bin Abdullah (b.1278), Mehmet bin Abdullah (1279), Yusuf bin İsa (739 H.), Celalettin Yusuf (1355), Hasan bin Osman (683-770 H.), Mehmet bin Kutlu (791 H.) and Hasan bin Ahmet (784 H.), all of whom concentrated their attention more particularly on illumination. Muhlis bin Abdullah is known as the first illuminator of the Mesnevi, while the others produced very fine works in the tradition he established. These works are now to be found preserved the Mevlana Museum in Konya as well as in various private collections. These books all display great originality in colour and technique, while the inmner pages and the book-covers are all superb examples of the wealth of colour and maturity of expression characteristic of the period.

The illumination displayed by several books prepared for Sultan Mehmet ve Conqueror constitutes a clear indication that the art had already begun to develop in the fifteenth century. Sehabuddin Kudsi may be mentioned as one of the fifteenth century illuminators, and as an artists who signed his name in the margin of his work. When the capital of the Empire was transferred from Bursa to Edzirne, the **nakishane**, the existance of which had persisted into the Ottoman Empire, was also transferred to the new capital. After the conquest of Istanbul in 1453 work was continued in the Naw Palace and many works of outstanding interest produced there. The books on a wide variety of topics prepared for the private library of the Congueror were embellished by skilled illuminators and bookbinders. During the reign of the Conqueror, the **nakishane** was placed in the charge of Baba nakkas, an artists of Ozbek extraction who presided over the academic gatherings held with the other artists. He was also one of the Sultan's most intimate friends and profited greatly from his mature thought and ideas. Baba Nakkas was a very gifted artist and the creator of a number of outstanding masterpieces. As director of the **nakishane** he worked with over a hundred artists and students, teaching the essentials of all the different varieties of **tezyinat** from tiles to ironwork, frescoes to book-binding, calligraphy to illumination. In 1465 Mehmet II presented Baba Nakkas with a village attached to the **nahiye** of Inceguz in the vicinty of Catalca, and here Baba Nakkas settled down to earn his living as a farmer, at the same time working on the decoration of the wooden-roofed mesjid, hamam and fountain he built there. On his death, he was buried in the graveyard of the mosque.

The most mature specimens of Turkish illumination were produced during the reigns of Mehmet the Conqueror, Bayezit II and Suleyman the Magnificent, the reign of Suleyman the Magnificent being specially noted for the creation of the mature classical style of illumination. The taste of the time, as displayed in the gilding and illumination of documents and manuscript books, is also to be found in the decoration applied to houses, **konaks** (mansions) and **sarays** (places). Another artist who produced a number of fine works in the sixteenth century was Sultan Bayezit himself, and the name at the side of an illuminated page in the commentary in a book belonging to the Council indicates that the Sultan was responsible for the decoration. The term "**amel**" in the sentence "**Serh-ul tezekkur fil heyet-i bihat elsarih nisaburi amele Sultan Bayezid-i veli mahtum buhtemu**" indicates that the Sultan himself was involved in the illumination of the book. Other court illuminators of the reign of Bayezit II at the and of the fifteenth and the beginning of the sixteenth century included Hasan bin Abdullah and Fadlullah bin Arap.

Ahmet, Huseyinoğlu Taceddin Girihbend and his son Huseyin Bali, who is said to have illustrated the **Silsilename** (genealogical tree), were the most distinguished artists of the reign of Selim I. During the reigns of Selim I and Suleyman the Magnificent and in the period following this, the pictorial and decorative arts became a subject of great interest and esteem in Istanbul. At that time there were a large number of Turkish artists working alongside artists from Iran, concerning whom a certain amount of information can be gleaned from Ali's **Menakib-i Hunerveran** and the **Seyahatname** (Travel Notes) of Evliya Celebi. The artists from Iran included Nakkas Shahkulu, migrated from Iran during the reign of Bayezid II, settling first in Amasya with Sehzade Ahmed. After the accession of Selim I the went to Istanbul and later, during the reign of Suleyman the Magnificent, was appointed **nakkasbasi** (head court artists in the saray **nakishane**. We learn from the works by Asik Celebi entitled **Tezkere-i Su'ara** that he also wrote poetry under the pseudonym **Penahi**.

EARLY ILLUMINATION

The earliest known specimens of book illumination from Iran are to be found in books written after the conquest of Iran by the Arabs in the seventh century. Although at first these decorations all displayed a uniform "imperial" style differences later arose between the various regions. The finest examples consisted of simple bands at the end of one Sura and the beginning of another. These bands sometimes consisted of small squares, lattices or interlace, somitimes of geometric designs. Besides the designs used in the architectural decoration of the period we also find similar designs applied to mosaics and textiles. Motifs resembling those employed in Coptic textiles are also to be found in Qur'an illumination of the eighth and ninth centuries. Although some of these motifs were undoubtedly borrowed from Coptic work, others would appear to be original Arab creations. Decoration of this period displays designs resembling the tree designs produced by palmettes composed of leaves found in the Vienna **Dioscorides**. The eight-pointed star is a type of motif very commonly employed in both Islamic decoration and in Coptic designs.

The moşt characteristic features of the illumination of the earliest period are the arrangement of the decoration in the form af a hori-

zontal band, the rectangular decorative borders, and the employment of more complex forms produced by bands of illumination, polygonal figures, scrolls and interlace motifts. The decoration, at first confined to narrow bands at the top and bottom of the pages, gradually began to extend to the margins on each side. The Kufic lettering appearing in these decorations was quite large and applied entirely in gold, forming either a frame surrounding the page or a medallion. In later specimens the design was repeated on each side of the page and a section added at the top serving as a litle or heading.

The section headings were usually framed on each side by a border which, in the oldest Ouráns, was quite narrow, consisting of no more than two or three lines of characters. After the appearance of the heading, the band in this section began to be decorated with flower designs. Tree, palmette, and various leaf motifs were employed. The double palmette is a very commonly used motif of Sassanian origin. This eclectic quality in the decorative art of the times is clearly visible in the basic form and shape of the bands and in the flower designs in the borders. In the eighth century the dcorative bands assume a more complex form. The Sura headings are written in gold on a ground decorated with a design of leaves. The borders assume greater importance, becoming wider and having a circular form added in the centre. These Sura headings may constitute the sole decoration. Later, similar signs appear at the fifth and tenth lines. The palmette is developed as a motif and becomes in important element in the art fo book illumination. Variation in the form of the palmette later constitutes the basis of the decoration. At this period two different becorative patterns emerged. The one was the decoration based on the old Coptic design in yellow, dark green and wine red, the other a decoration based on a combination of gold and blue, with a restrained use of crimson, indigo, green and brown. In most of these the designs were traced in a brown ink that normally faded.

ILLUMINATION IN THE SELJUK PERIOD

The decoration employed in manuscript books of the Seljuk period display a very close resemblance and affinity to the architectural decoration of the same period. This is clearly confirmed by an examination of the motifs and forms to be seen on the fragments obtained during work in the ruins of the Seljuk **saray** on the Alaaddin Tepe in Konya and the Kubadabad summer **saray** on the southwestern shore of Lake Beysehir. The figures and forms on the vases and plates unearthed in the excavations carried out on these sites, without which nothing would have been known of Seljuk pictorial art, closely resemble the decoration on the vases and ylates of the Iranian Seljuks, and the decoration to be seen on the tiles, capets and architecural monuments of the Anatolian Seljuk and Emirate periods display the same refined taste as the decoration to be found in books. The fact that the texts in some of the manuscript books of this period are written in Arabic or Persian has led to their being treated as examples of Arabic and Persian art, whereas actually, most of these works clearly display the artistic features and delicacy of colour characteristic of A natolian art.

One of our main sources for the art of the Seljuk period is to be found in the copies of the Qur'an. In Seljuk Qur'ans **naskhi** script is normally employed in the text, Kufic lettering being confined to the headings. Some of the finest specimens are preserved in the Ankara Ethnographic Museum, the Istanbul Museum of Turkish and Islamic Arts, Topkapi Saray Museum, and the museums in Amasya and Manisa. Besides these Qur'ans there are scholarly books on a wide variety of topics commissioned and lavishly decorated by wealthy individuals or high-ranking officials. One of the reasons for the great expence involved in the production of such books was the use of paper in place of parchment, and the very high cost of paper. The transport of paper from Central Asia by caravan was very difficult, and although the low cost of living allowed calligraphers and illuminators to works for very little the high cost of paper made book production very expensive indeed. In the most costly manuscript very expensive indeed. In the most cotly manuscript books all the pages were framed in gold. Although in copies of the Qur'an these frames were always drawn in gold, in the more lavishly produced, privately commissioned copies of scholarly works each page is also to be found framed in gold. In less expensive works the margins of the page were marked by a double line in red ink. In some scholarly works, marginal notes, commentary and additions were contained within various forms such as flowers, leaves, cypress trees, rose water flaks, ewers, variously shaped vases and flower-pots, mosques and minarets. The same type of arrangement is also to be seen later among the Ottomans. In the texts, there is no paragraph division. Where one topic ends, the other begins. Dots were placed between sections of the text, the dost between the verses in the Qur'an appering in a variety of different forms. On the **zahriye** (title) pages is to be found the name of the person for whom the book was copied, the names of those into who possession it came, and various signatures and seals. These title pages practically constitute a biography of the person for whom the book was written and of the book itself. The most ornate illumination is generally to be found on these first pages.

These were applied within the framework of a certain number of composition arrangements. The old horizontal scheme was replaced by a vertical arrangement developed by the Seljuk artists. In some books we find a rectangular composition extending over the whole of a single or a double page, while in others the decoration consists of a central medallion. This medallion is generally circular, but may also be oval or in the form of a bobbin or **semse** (rosette). Some medallions are scalloped, while in other cases scalloped hexagonal or octagonal medallions are contained within larger, round medallions. Another design very often found in the **zahriye** pages is produced by placing rectangles with rounded corners above and below the large central medallion. There are also examples in which the upper part of the page is in the form of a rectangle while the upper part of the page is in the form of a rectangle while the lower part is in the form of a medallion. Large quantities of gold were used in the **zahriye** pages, no doubt in order to make them much more striking. Some **zahriye** pages contain **thuluth** inscriptions in a frame of black or coloured ink. If the book was specially produced for mthe library of some wealthy or scholarly individual the identity of the owner is indicated by various inscriptions in the central section containing his names and titles together with prayers for his welfare.

Seljuk illumination displays a rich variety of contrasting designs and motifs. On the **zahriye** pages a solution produced by pounding gold leaf in gummed water may be applied with a brush, or, alternatively, the gold leaf may be cut into pieces and applied directly to the page. The most popular colour, after gold, was indigo. Earth colour, tile red, brown and green are frequently employed in the floral motifts of the period, as well as blue, yellow, pink, purple and white. Pink and black are to be found used in the **tahrir** (ornamental lines), as well as in the **tigh** motifs and, though very rarely, in the decoration itself.

The basic motif employed in Seljuk illumination is the **rumi**, all the various varieties of which are to be found employed in illumination. Another motif very frequently encountered in Seljuk decoration cvonsists of the curves commonly known as **Seljuk munhani**, while other motifs included undulating stems, various small flowers and **hatayis**.

At the top of the first page of the text is to be found the heading, frequently written in gold. The heading extended out on one each side to cover the whole of the field. At this period, very great importance was given to the illumination of these headings. A line of gold was invariably to be found traced around the page on which the heading was to be found, even in cases where there was no such line around any of the other pages. The decoration applied to the heading section was usually made up of two parts. The lower part was

rectangular in form and usually contained a **besmele** or, somitimes, a prayer or good wishes, written in kufic, **thuluth** or **reyhani** scrip. Green was used as the dominant colour in these title pages, on the illumination of which particular care was lavished. The upper part of the heading section was usually arranged in the form of a scalloped, rounded or zigzag triangle.

The loveliest Seljuk illumination work is to be found in the small medallions in the page margins indicating **hizips** (paragraphs), **asirs** (every ten verses of the Qur'an), **secdes** (places where an act of prostration is required) and **hamses** (divisions between five books). These medallions were known as **guls** (roses). The rose had a symbolic significance. The Prophet Muhammed loved both the rose and its frangance, and there was a widespread belief among Muslims that his sweat smelt of roses and that the fragments of his turban were transformed into a rose. Although a great variety of these **guls** were to be found in copies of the Qur'an, they were never employed in scholarly works. In books, known as **hamses**, which contained five different works in one volume, and in large works such as the **Hamse-i Nizami** or the **Hamse-i Ibni Sina**, the ornamentally composed. Although some of the **hizip guls** are similar in form, they are of very great wealth and variety of design. Another feature is the use of small dots.

Three dots are often used to lighten the colours, particularly in places where the colours are densely concentrated. This feature is also to be found **in western manuscripsts.**

In Seljuk illumination the **tigh** is scarcely ever used in headings und full-page illumination. Most specimens of illumination lack this feature, but where they are used they are in the form of sparsely arranged straight lines or small projections. The blue **tighs** sometimes to be found in medallions at the point of junction of the **Seljuk munhanis** consist of simple lines or small curves.

The Seljuks, who introduced the art of illumination into Anatolia, developed a **rumi** style adorned with stylized animal motifs. Seljuk illumination consisted of interlacing geometrical forms filled with **rumi**, leaf and undulating stem motifs, surrounded by borders composed of highly intricate geometrical interlace. Designs in gold, indigo, crimson, green, blue and brown were set on a ground of a different shade of gold. Seljuk illumination was practised in ateliers in Harput, Musul, Konya and Karaman, as well as in the palaces and mansions of Sultans and Emirs who were connoisseurs of the art of the book. Unwilling to limit themselves to a mere imitation of what already existed, the Seljuk artists themselves introduced original innovations of their own invention. Qur'an illumination of the twvelfth century shows resemblances both to stucco decoration and to Byzantine and Coptic book-binding. In tiles, inscriptions were applied to a glazed ground, while in decorations they were applied on gilt. Interlace and arabesque motifs were employed both in metalwork and ceramics.

A few dated and undated manuscripts thought to have been produced in Anatolia in the thirteenth century are preserved in a number of different libraries. In these, the headings display large gold lettering with ornamental lines, all surrounded by a frame. The colours most commonly employed in these sections are indigo, white and reddish brown, while the ground against which the lettering is set has a simple decoration consisting of **rumis**. palmettes and interlacing geometrical motifs. The workmanship displayed at this period is rather coarse.

EARLY OTTOMAN ILLUMINATION

We have already referred to the fact that from the time of the Seljuk Empire onwards the palace of every ruler possessed its own atelier, a tradition that was continued under the Ottomans. The imperial **nakishane** was transferred from Bursa, one of the first capitals of the Ottoman Empire, to Edirne, and then, after the conquest of Istanbul in 1453, to Istanbul, where it continued its work in the new palace. Very fine work was produced between 1451-1461 during the reign of Sultan Mehmet the Congueror who lent great importance to the palace library and, as he knew both Arabic and Persian, had a number of works in these languages copied by the most distinguished calligraphers, beatifilly illuminated in the tradition of the old Anatolian and Rumelian illumination, and finally bound specially for his own private library with bindings beautifully adorned with a large variety of flower and **rumi** motifs. Work in the **nakishane** was not, however, confined to copying, illuminating and binding books. Decoration was also applied to various other media, such as tiles, carpets and weapons. An examination of the decoration applied at this period to these different fields shows quite clearly that all this decoration rested on a common basis. For example, the motifs and colours in book illumination very closely resembled the motifs and colours on the tiles in the **Cinili Kosk** (Tiled Pavilion), the only difference being that the motifs used in wall tiles were, quite naturally, very much larger. From the various works we have had the opportunity of examining it is quite obvious that the artists working on manuscripts, illumination, book-binding, wall tiles, wood and stone carving, frescoes, swords and helmets, were all attached to centre. The **nakishane** was at the same timer a school in which the court artists were trained. The whole was beautifully and harmoniously organised, with all the work, from the simplest to the most demanding, being distributed in accordance with the skill and ability of the individual artists.

Mehmet II, who succeeded to the throne at the age of fourteen on the voluntary abdication of his father Murat II, was a strong and far-sighted ruler. The political troubles that arose during his first reign made in necessary for his father to return to the throne, while Mehmet himself withdrew to take up the post of governor of Manisa. During this second period as heir to the throne he devoted himself almost entirely to scholarly studies and, by taking lessons from the foremost teachers of the time, he gained a wide knowledge of the positive sciences, a training which radically changed and broadened his world outlook. This love of books, which steadily deepened throughout the period of his governorship of Manisa, was to remain with him all his life. Mehmet's grandfather, Celebi Sultan mehmet, and his father Murat II are both known to have had a great love of books, and Mehmet himself established his own private library while still governor of Manisa. After his accession to the throne he enriched this library with the boks collected by his father and others that he had had copied in the palace atelier, and these books constituted on the one hand a rich source of knowledge, while on the other they formed a treasury of works displaying the finest artistic teaste of the time.

The reign of the Conqueror was characterized by a keen interest in every branch of the fine arts, and it was inevitable that there should be the same progress in the art of illumination as was to be observed in the other fields of art and learning. A new page was now opened in the history of illumination with the appearance of a style of the utmost refinement and delicacy based on the illumination of the Seljuk period modified in accordance with Turkish taste.

It is very difficult to identify the earliest examples of Ottoman illumination, but a music book in the Topkapi Saray Library (Revan 1726) is generally regarded as the earliest Ottoman work. This book is dated 1473-1438 and is dedicated to Sultan Murat II, during whose reign of Murat II it was composed. This manuscript is very interesting from the point of view of the arrangement of the pages and the very rich illumination. In colour and motif this work may be regarded as a prototype for the similar type fo work produced during the reign of the Conqueror. The illumination of this period is the product of a school displaying quite unique and individual features in the history of Turkish book production. These books are usually quite small, with the illumination mainly concentrated on the **zahriye** (title pages), the **temelluk**, the **kitabe** (dedication), the **serlevha** (heading), the **hatime** (conclusion), the spaces between the texts, the book cover and the flap.

In most books the **zahriye** covers two full pages, with rectangu-

lar, oval or round compositions according to the dimensions of the book. These compositions are very varied, but may be grouped in a few distinct categories such as oval compositions terminating in **tighs**, round medallions, scalloped rosettes, bobbin-shaped compositions, a square within a medallion and star shapes.

In the **zahriye** section the first page contains the name of the Sultan, and the second page the title of the books and the name of the author. The same variety of composition displayed in the **zahriye** or title pages can also be seen in the **temelluk** inscriptions. In the books specially prepared for the Conqueror's private library these consist of prayers for the Caliphate or the Sultan.

The headings in these books consist of a rectangle covering the whole width of the page. Although headings in the form of a **mihrab** can sometimes be seen, the rectangular form is the more usual. These rectangles contain a **besmele** with white undulating stems and **rumis** on a indigo ground. **tighs** are very rarely used in headings.

The most commonly used motifs in this period are the **rumis** and undulating stems so popular with the Seljuk, while **munhanis**, another motif in the Seljuk tradition, are also to be found. It is in this period, too, in the use of very small stylized flowers, that we find the first signs of the Turkish interest in nature. Designs composed of **seberk** (three-petalled flowers), **pencberk** (five petalled flowers), vine leaves, asters, water lilies and **hatayis** display a wealth of colour and a very fine, meticulous worksmanship. As for the decoration employed in the borders, this usually consists of a **zencerek** border on a gold ground. We also find five or six borders placed side by side, the contrasting colours and motifs employed in each producing an effect of great variety and diversity. Borders with the meander motif, rarely found at any other time, may be regarded as typical of this particular period. One can also find borders with gold lettering o a lattice-work ground in very pale colours.

As for the colours employed, these consisted mainly of gold gilt, all the loveliest shades of blue from very light blue to indigo, tile red, pink, light an dark green, white, brown and black. Green was used principally in the borders and in some **rumi** motifs. White and indigo were used in kufic lettering on a ground, in narrow borders, and somitimes also in the ornamental lines drawn around the motifs. The ground was asually in indigo, the designs being applied over a decoration of very small red or white dots. Black is sometimes to be found used in the decoration within the motifs, in ornamental lines and, to a small extent, in the grounds of the borders. As for the flower motifs, the diversity of nature is reflected in the reds, pinks, blues and browns employed here. In this period, gold designs are often set on an indigo ground or indigo, gold designs on a gold ground. **Zerenderzen** decoration (gold designs on a gold ground) is also to be found, though only in a very few specimens.

The pages in manuscript books are generally framed in gold, while the paper itself is of a highly glazed, cream or white variety. The very fine and delicate illumination is beautifully complemented and balanced by the lettering, neither being carried to excess. Blue and indigo are the predominant colours in the **tighs** extending into the empty spaces on the page. In some instances, these basic colours are supplemented by gold, crimson and green. The motifs employed in the **tighs** consist of very plain and simple geometrical form. Squares or triangles are placed at the end of the very fine lines. There are a number of different varieties of **tigh**, very skilfully composed of tiny triangles in the centre of two small curved lines emerging from a single point, two small horizontal parallel lines, enlarged dots, and flower motifs composed of small triangles with as decorative filling.

One of the most distinguished artist of the period was Mehmet Karamemi. The **menakib-i Hunerveran** informs us that under Suleyman the Magnificent he was joint director of the saray **nakishane** along with Tirmizi, a pupil of Shahkulu. Karamemi was entrusted with the task of illuminating a collection of poems written by Suleyman the Magnificent under the pseudony **Muhibbi** (Istanbul University Library, Inv. No. 5467), but the great variety of design displayed by this illumination suggests that Karamemi may have had the assistance of a number of other artists in his work. Although it bears the signature of Mehmet Karamemi as the head artist in Topkapı Sara, differences in workmanship and the use of colour indicate that this illumonation was, in effect, a product of collective effort. Karamemi created the finest and the most mature specimens of classical sixteenth century illumination produced during the reign of Suleyman the Magnificent. While, on the one hand, he produced excellent examples of classical illumination employing gold and indigo, his bouquets and single flowers can be regarded as the first examples in the sixteenth century of a Turkish taste that heraldded the later **sukufe** style. He created highly original motifis by studiously avoiding any repetition of the specimens produced by his great skill in the stylization of natural phenomena. Moreover, Karamemi possessed a ture painter's eye in his appreciation of colour and the importance he gave to colour harmony. In classical illumination the ground is dark and the flowers light in colour. He employed over seven hundred motifis, which he fashioned in accordance with his own individual style to create new, original compostions.

Other outstanding artists of the time were Muzehhip Saban, who became famous as **Ustad-i Rum**, Hüseyin, one of the illuminators in the Istanbul **nakishane**, the **muzehhip Abdullah bin Mehmed of Salonica and his pupil, the illuminator and calligrapher Mehmet bin Ilyas. The last of these was responsible for the illumination in the work entitled Kelam-i Kadim**, now preserved in the Koguslar Library in Topkapı Saray Museum (Inv. No.563). Mehmet bin Taceddin Haydar of Shiraz was employed in the court atelier of Suleyman the Magnificent in the sixteenth century, but the works he produced there were created in strict accordance with Persian taste. Bayram bin Dervis is another artist who is known to have worked in the saray **nakishane**. He died in 1554.

In the seventeenth century, according to the account given by Evliya Celebi in his **Seyahatname**, there were one hunderd and five illuminators working in forty shops in Istanbul and three hunderd in one hunderd shops. In the second half of the century there was a gradual slackening off in the development of the art combined with a decline in beauty and refinement. The writings produced by the calligrapher Dervish Ali were illuminated by the illuminator Surahi Mustafa Efendi, while the writings of Mustafa Efendi were illuminated by the Abdullah, the pupil of Kara Mahmud of Karabahce. The illumination of the work of Cinicizade Abdurrahman Efendi was entrusted to Abdullah Celebi of Baruthane, the son and pupil of Molla Guranili Beyazi Mustafa Efendi and one of the most distinguished illuminators of the period. Other artists of the period were Imam'i of Inadiyė and Ali of Antalya, who were trained together. Some of the writings of Hafiz Osman Efendi were illuminated by his twin brother Hafiz Mehmed Celebi, a pupil of the **muzehhip** Sirkecizade, while others were illuminated by Kanbur Hasan Celebi, a pupil of Beyazi Mustafa Efendi.

Ibrahim Celebi of Haydarpasa, the eighteenth century illuminator, was an apprentice of Ustad Hasan of Egypt and was responsible for illuminating the works of Rasim Efendi of Egrikapi. Ibrahim of Bursa, an illuminator who died in 1747, was also a very fine calligrapher. He displayed great versatility, was recognied as both a calligrapher and an illuminator, gave lessons in calligraphy in the palace and was responsible for the training of a large number of pupils. He is known to have died in 1740. **Muzehhip** Hasan (1732), Kefeli Hasan, Rasit Mustafa Celebi of Sultanselim, **Muzehhip** Osman of Sirkeci, Suleyman Celebi of Draman, Kara Mahmut of Yenibahce, Abdurrahman Celebi of Bursa, Arif Bey, Ali Mûsavir and Seyyid Ahmed are all artists whose names are known but whosw works cannot be identified. Ahmed Vehbi is known to have been especially skilled in **halkar** work, while Abdullah bin Mustafa is known for his illuminations of the Qur'an.

One of the most famous artists of the time of Murat I was the illuminator Ismail. The Sultan was so pleased with a casket Ismail had decorated for him that he gave the artist four **Zer-i Mahbub** (gold

pieces) as a token of his appreciation together with a number of very rich gifts. Another artist whose works aroused the admiration of the Sultan and who was richly rewarded for his work was the Mehmet Efendi of Bursa, a contemporary of Ismail and a member of the department of the Treasury. Other famous illuminators of the period were Ahmet Agha of the **Hane-i Hasse** (department of sacred relics), Ali Sadik and Abdurrahman. Abdullah Buhari, one of the most famous illuminators of the period, received fifty kurush for a coffer he had decorated using eight **deste** of gold and forty **dirhem** of indigo. We have already mentioned the fact that artists working outside the Enderun very frequently produced work for the palace. In 1143 H./1730 Mahmut, the **Selahlar odabasisi** (Custodian of Arms) commissioned his own portrait, together with pictures of Mecca and Medina, for pesentation together with pictures of Mecca and Medina, for presentation to the Sultan.

During the reign of Osman III, Dervish Salih made a binocular case which he presented to the Sultan and was rewarded with aü gift of fifteen kurush. Ahmet Agha, a former confidential secretary, was a bookbinder whose works aroused the admiration of Osman III. Artists received generous patronage and encouragement during the reign of Selim III, a Sultan who took the keenest interest in artists and the fine arts. Hafiz, a **nakkas** (painter) of the period, was generously rewarded for his **sukufes** and illuminated **hilyes** (description of the personal virtues of the Prophet). Another artist of the period was Hatif Efendi, who received one hundred and twenty three kurush for the gilding and illumination of three volumes of books, two volumes of the **Mushafi Serif**, a divan (collection of poems) and a historical work.

One of the most important artists of the period was Uskudari Ali Celebi, who had been one of Yusuf Misir's apprentices. He was actively engaged in artistic production for some forty-five years, from 1133 H/1721 to 1178 H./1765, leaving behind a large number of very fine works. The fact that Ali Uskudari's works are all signed and dated make them very easy to identify. He was responsible for the illumination of the works of the calligrapher Mehmet Rasim, while at the same time he gave lessons to Sultan Selim and Resit Mustafa Celebi. Although he displayed his gifts to the fullest extent in his lacquer work, he also produced very fine writings in the **ta'lig** script. He worked as a bookbinder at the courts of Mahmut I, Osman III and Mustafa III and produced very fine work for all these sultans. Nine of his works are nonw preserved in the Topkapı Saray Library, five of these being pen-cases, two of them writing-cases and another two of them bows. Ali Celebi, whose works are immediately identifiable by the word **Uskudari** (native of Uskudar) appended to them, is thought to have been buried in the small cemetery opposite the Agha Hamam at Ahmediyye in Uskudar. In addition to his many examples of classical Turkish illumination, Ali Uskudari, also known as Rugani Celebi and Rugani Uskudari, produced a number of works clearly influenced by Western decorative styles, which, however, he invested with his own extremely refined artistic taste. His flowers, sprays and bouquets display an extremely fastidious and meticulous workmanship. Sixteenth century tile designs are known to have influenced his work and to have formed one of his main souces of inspiration. One of the most refined and sensitive artists of the period in which he lived, Ali Uskudari worked on a great variety of objects. These included pen-cases, **divits** (writing-sets), lacquered vessels, **conks** (manuscript collections of folk poems), cabinets, stands, etc. Ali Uskudari was responsible for the illumination and decoration of the **Nabi Divan** (collected poems of Nabi) as well as a number of other poetry collections, each of which he adorned with different bouquets and flowers, with or without vases. Besides a very unusual treatment of the rose, the flower symbolizing the Prophet, we also find large numbers of tulips, carnations and daisies. He also prepared albums with these beautiful flower motifs. The marked similarity to the style employed by Ali Uskudari to be found in the work of a number of other artists of the period would seem to suggest that these may have been his puplis. An artist by the name of Nakkas Huseyin, who signs his works, one of which is preserved in the Istanbul University Library (Inv. No. 4072), obviously followed in the footsteps of Ali Uskudari but was unable to attain the leve of execellence achieved by his master. Another artist who works in the same style is Mustafa of Uskudar. The Rococo decoration on the outside of the lacquered vessel in the Topkapı Saray Museum and the beautifully worked pink and blue hyacinths on the inside showed that he too was following Ali Uskudari's example. That Sultan Selim and Muzehhip Reşit Paşa Celebi took lessons in **tezhip** from Ali Uskudari is confirmed by Kemal Cig on the basis of documentary sources.

The Diyarbakir artist who worked under the pseudonym of **Cakeri**, Hezargiradizade Ahmet Akaullah (the pupil of Seyyid Ahmet and the teacher of Huseyin Husnu), Haci Dede (one of the illuminators of the reign of Mahmut II who worked in Rococo style), **Muzehhip** Mehmet, Mevlevi Suleyman Efendi, **Nakkaş** Mustafa of edirne, Esseyyid Ahmet and Naksi Dede may all be mentioned as artists who employed as motifs single blooms, and sprays and bouquets of flowers both with and without vases. Illuminators of the period who worked in lacquer included Hasim Dede, Mustafa Hilmi, Haci ibrahim, Mehmet Sukru and, the only known woman illuminator, Zeynep Binti Emin.

Nineteenth century artists developed a style that differed quite markedly from the illumination of the classical period. These artists were clearly affected by the stagnation and decline in the economic and political state of the Ottoman Empire. The arts of calligraphy and illumination had lost their former brilliance, and had deteriorated and degenerated under the influence of Western Baroque and Rococo styles, giving rise to completely new styles of decorative art known as Turkish Baroque and Turkish Rococo, which possessed almost nothing in common with the classical Turkish styles.

During this period the art of illumination declined in importance, and this decline was accompanied by a reduction in the numbers of illuminators. The most famous artists of the period included Ali Ragıp Efendi, the court illuminator and book-binder, Ahmet, head court book-binder to Mahmut II, **Muzehhip** Mehmet Salih and **Muzehhip Raşit**. Osman Yunni, a native of Trabzon who died at the beginning of the twentieth century, worked as calligrapher and illuminator in a shop he opened in Bayezit. Of the illuminators working in the most recent period in Bayezit we may menition Saffet, Sari Hafiz, Seyh Arif, Husnu Efendi, Sami Efendi, Sevki Efendi and Sevket Efendi.

Mehmet Celalettin Efendi, one of the **hatips** (preachers) in the Eyup Mosque, who had learned the art of calligraphy from the Plovdid grocer Haci Arif Efendi and was well known as a book-binder, illuminator and musician as well as a very fine calligrapher. He died in 1930 and was buried in the graveyard of the Dugmeciler Kirpasi Dergahi in Eyup. Hizir Efendi, a pupil of Revanki Celebi of Uskudar, gave lessons in calligraphy and illumination to the calligrapher Mehmet Rasim Efendi. The nineteenth century artist Hasan Sakin-i Kahraman was a highly skilled illuminator in the Rococo style, while Hasan Pertev Seyyid was another artist living in the second half of the nineteenth century who displayed great skill in the creation of magnificent **tezhip** and **halkari** decoration. Hasan Riza-el Hac Seyyid, who is known to have been born in Uskudar in 1849 and to have died in 1920, bequeathed a large amount of highly successuful work in **tezhip** and **halkari**, as well as some very fine calligraphy. He also worked for many years as **imam** in the **Mizika-i Humayun** (Imperial Band). Other **nakkas** of this period included Huseyin Rifat Caferzade of Trabzon, well known for his Rococo style decoration, Yusuf bin Huseyin el Haci, Huseyin Husnu, teacher of Seyyid Mehmet Arif and Seyyid Ahmed, Ahmed Istamboli el Hac, the **kağitcilar kethudasi** (head of the stationers), whose signature indicates that he was a native of Istanbul, Ahmed Ziyai el Tokadi and the Calligrapher and illuminator Abdullah Hamdi Muhsinzade, who is known to have died in 1899 and to have been buried near the tomb of Eyup Sultan.

In the twentieth century the art of illumination is no longer car-

ried on either in the **saray** or in the shops in Bayezit. It is now taught as an academic subject in the department of traditional Turkish arts set up as a separate department in the Faculty of Fine Arts in the University. **Muzehhip** Bahaeddin, who died in 1956, was still working in his Bayezit shop at the beginning of the century. As for **Muzehhip** Hakki Bey, he was employed as a teacher in the firs school of calligraphy to be opened in connection with the Academy of Fine Arts. Other fine illuminators of the period included Sukru Baba and Ali Nazmi. At the beginning of the century Ali Nazmi was working as a printer and graphic designer. A. Suheyl Unver (1898-1986), the son of an artistic family, made a very great contribution to the subject as scholar and artist by his scholarly research and his own essays in illumination. His father was a seal-engraver. He himself graduated from Medical School in 1921, but in 1916, while still a student, he studied **tezhip** and **ebru** (marbling) at the **Medresetul Hattatin** (School of Calligraphy). He studied in Paris in 1928-29, acquiring the all-round culture of a Renaissance artist. He was a skilled archivist who carried out research on sixty thousand manuscript books.

Rikkat Kunt and Muhsin Demironat, who worked for nearly forty years in the department of Traditional Turkish Arts in the Mimar Sinan University, were the finest illuminators of recent times. Muhsin Demironat was born at Inebolu on 22 Marc 1323 H./1905. After finishing the Istanbul **Sultanisi** (secondary school) and Istanbul Teacher Training School he entered the department of Turkish Decorative Arts of the Fine Arts Academy. Then, encouraged by **Tughrakes** (inscriber of imperial monograms) Ismail Hakki Altunbezer, he entered the **Medresetul Hattatin**, and in 1936 was appointed assistant in the Academy of Fine Arts during Burhan Toprak's period of office as director. After working here until 1966 he was appointed director of the Yildiz porcelain factory where he worked until his retirement. He died on 27 June 1985. Muhsin Demironat was noted for his firm brush control and sound design technique based on fifteenth century Herat and sixteenth century Ottoman illumination. In addition to his illumination work Demironat also engaged in book-binding, enamel work, woodwork and tile design.

Rikkat Kunt was born at Beylerbeyi in 1903. He was given this name by Tevfik Fikret, who was a close friend of his father's. He was brought up by a French governess and was educated in French and German schools in Beyrut. Returning to Istanbul in the years of the Armistice immediately after the Firs World War he entered the Acedemy of Fine Arts where he studied first under **Tugrakes** İsmail Hakki Altunbezer and then under Feyzullah Dayigil, one of the foremost illuminators of the time. After completing his education he was appointed teacher in the Academy, where he remained until his retirement in 1968. The finest of his works are to be found in the **Fatih Divani** (Collected Poems of the Conqueror) prepared by İsmail Hikmet Ertaylan. In 1970 he was invited to Lisbon where he was entrusted with the repair and restoration of the manuscripts in the Gulbenkian Museum. Rikkat Kunt continued his artistic activities until the age of eight-for. He died in 1986.

Guzin Akinci, the grand-daughter of the calligrapher Mehmet Sevki Efendi, was born in 1941. She graduated from the department of Oriental Decoration in the Academy of Fine Arts and devoted herself to work in classical design and colour. She was the pupil of Mihriban Sozer (Keredin), who added a new, original quality to the art of illumination, of Sidki Elcin, a graduate of the same school, of the calligrapher, illuminator, painter and **tugrakes** Ismail Hakki Altunbezer, who was born in 1872 and died in 1946, and of Bahaeddin Efendi, well known for his skill in **halkar** work. Altunbezer, who worked for many years as a teacher and trained a large number of pupils, is one of the best known Turkish artists of recent times.

Another modern practitioner of the art of illumination is Tahsin Aykutal. Born in Istanbul in 1926, he entered the Academy of Fine Arts in 1946 and, after graduation, was engaged in the restoration of the decoration in the Green Mosque in Bursa and the Kadirga in Beşiktaş. He was later employed as teacher in the Academy of Fine Arts in Baghdad. A pupil of Muhsin demironat, for six and a half years he gave lessons in Baghdad on illumination, tiles and carpets. On his return to Istanbul he continued with his work at the Academy of Fine Arts. Throughout the whole of his life ne worked to revive the declining art of classical Turkis illumination and to restore it to its former beauty and exellence.

ILLUMINATION IN THE CLASSICAL OTTOMAN PERIOD

The first important period in Ottoman illumination represented by the products of the **saray nakishanesi** under the direction of Baba Nakkas, is characterised by the refinement, delicacy and sobriety of line, the vivid, brilliant colours, the careful balance of lettering and the decoration composed of **rumis**, geometrical interlace and small flower motifs.

The second important period of classical illumination is to be found in the reign of Suleyman the Magnificent. Bayazid II (1481-1512), who succeeded to the throne on the death of his father Mehmet II, was devoted to the traditional arts. The palace atelier was given a definitely traditional orientation, and artists of a traditional stamp were brought to work in the palace. The illumination produced during the reign of Bayezid II is thus more or less a repetition of the type of illumination produced under the Conqueror.

In the of illumination, as in the art of the miniature, the sixteenth century might well be described as a period of progress and development. The artist Mehmet Karamemi was placed in charge of the **nakishane**, and the number of artists employed here increased in proportion to the development of the Empire itself, a large number of artists being brought from Tabriz and Egypt after the Persian and Egyptian campaigns of Sultan Selim I (1512-1520). In the same way, many artists arrived from Tabriz and Herat at various dates during the long reign of Suleyman the Magnificent (1520-1566) as a result of the campaigns undertaken in these regions. It was inevitable that the local artists in the **nakishane** should have been influenced by the foreign artist with whom they worked, and these influences are to be seen in many aspects of the work from the composition as a whole to the smallest details. But in spite of foreign influence, this period witnessed the creation of a truly classical Turkish style. All the developments of that period sprang from a reciprocal incfluencesa in no way resulted in a wholesale grafting on of foreign styles.

The second half of the sixteenth century saw the production of very rich specimens of illumination characterized by its application to the whole page, the refinement and delicacy of its design, and the use of gold. It is in this period that we see the first signs of a naturalist approach to flower motifs, a trend largely introduced and devloped by Mehmet Karamemi, the head of the court **nakishane**, together with very fine specimens of the **Halkari** technique already practised in earlier periods. The sections of the page lying outside the frame are adorned with a decoration composed of large flowers, leaves and **hatayis** applied in gold by means of free brush strokes on a blank ground. The motifs employed are rendered in a realistic style with forms closely resembling those in nature.

In the illumination of the classical period, the whole of the **zahriye** pages were covered with a rectangular composition, the writing being placed exactly in the centre of the page and surrounded by a rectangular or square border. The spaces between the inscriptions were in gold, with gold dots at the periods. All four sides of this central section were separated one from the other by means of borders and divided into rectangles. The upper and lower rectangles were wider, and the sometimes plain, sometimes scalloped sections in the middle of these were occupied by **besmeles** or short prayers. Each of the narrow rectangles at the sides of the pages may be regarded as a wide border All these sections surround the three blank sides of the page in symmetrically arranged motifs. A broad gold frame

is traced around the inner part of the page. If any blank space still remains after this wide band it may be filled with **tighs** composed of parallel lines. The illumination is thus made to cover the whole page.

In some specimens there are triangular decorative projections above and bellow the text and a large such triangualar decorative projection in the outer margin. Besides this pattern, which we have already seen on the **zahriye** pages, there is also a composition with a large central hexagon or octagon filled with decorative motifs. From the pointed ends of the hexagons and octagnos long, slender, tapering **tighs** project outwards into the margins of the page like rays issuing from a single centre.

The **serlevha** (title) section consists of a horziontal rectangle across the widht of the page and a scalloped **mihrabiye** (triangular decoration) above. The **mihrabiye** may be either plain or scalloped and terminates above in a series of **tighs**. In some specimens the decoration is confined to a rectangular illumination.

In illumination of the classical period we find a lavish use of gold, the basic material in this type of decoration. In the flower motifs we also find a number of other colours, such as white, orange, pink, yellow, wine-red, crimson and blue. Orange is very frequently used in the **tahrir** (ornamental lines), though extremely fine interstitial lines in green, wine-red, dark pink and yellow are also to be found. Black and brown is also, though less frequently, used. In the ground, gold is often replaced by indigo. Almost every example of illumination contains gold undulating stems and coloured flowers on an indigo ground, but gold designs on a gold ground, known as **zerenderzen**, was also a very popular and frequently used type of decoration in this period.

As for the motifs employed in classical illumination, we now find various vegetal motifs beginning to occupy an important place alongside the **rumis** and indulating stems we observed in the earlier period are now rather more obvious. The petals on three - or five - petalled flowers can easily be counted, while the roses, rosettes, cloud bands, wings and water-lilies transform the page into a luxuriant flower garden. The lines have become more delicate and the colours more varied.

These rich compositions are executed with remarkable meticulousness and perfection of technique, achieving a perfect harmony between the gold and the other colours employed. The **tighs** in the margins now attain their finest and most mature form in conformity with the general characteristic features of the age. There is also a remarkable variety in the parallel **tighs** at the side of the page. Filling decoration is also used. Towards the end of the century several flower motifs and **hatayis** can be found employed in the **tighs**, and one can also encounter **tighs** adorned with **rumis** and **semses**. A very unusual design is produced by rows of large and small **semses** arranged alternately on the **tighs**. Although blue is the predominant colour in these **tighs**, indigo, green, crimson and gold **tighs** are also to be found.

In the seventeenth century, although works continued to be produced in the style of the classical Turkish illumination that had reached its apogee during the reign of Suleyman the Magnificent, these were of definitely inferior quality. The social and political decline to be observed in the Ottoman Empire was accompanied by a certain stagnation and decline in illumination as well as in the other branches of the decorative arts. No innovations in the art of illumination are to be found during the century, and the general decline in the quality of workmanship is reflected in the motifs, colours and compositions employed. Growing stress is laid on naturalism in the rendering of the flower motifs, which also became larger and more ostentatious. Roses, tulips, water-lilies and carnations are coloured in mauve, orange, blue, white, wine-red and green, with borders in wine-red and green. In the margins we find an increased use of **sikaf** and **halkar**, while at this period, flowered **tighs** are to be found with wine-red, indigo and green as the prevailing colours. In addition to the realistic flower motifs, forms resembling animal figures and burnished three-dot motifs on a **serefsan** ground are also to be found.

ILLUMINATION IN THE POST-CLASSICAL PERIOD (ROCOCO)

The seventeenth century shows a certain decline in artistic quality as compared with the beautiful specimens of Turkish illumination produced during the classical period. With the eighteenth century we enter a period in which all branches of art, from handcrafts to architecture and from costume to interior decoration betray clear signs of Western influence, but before embarking on an examination of the changes that took place in the art of illumination during this period it would be useful to touch upon how and under what circumstances these changes took place. After all, no such changes take place quite spontaneously, or without a specific cause.

Until the seventeenth century the Ottoman Empire had taken only the most superficial interest in social, political and cultural developments in the West. Apart from the relations with Venice established under Mehmet the Conqueror there is nothing to indicate any such interest at that time. Several artists from the Balkans are known to have worked in the palace atelier during the reign of Suleyman the Magnificent, but they exerted little or no influence on Turkish art.

Although political and commercial links with the West existed prior to the Tulip Period at the beginning of the eighteenth century, there had been little development in cultural relations. The series of defeats that followed the Treaty of Karlovca in 1688 had convinced the Ottomans of Western superiority, and served to turn their gaze towards Europe. In 1720, Ahmed III sent 28. Celebi Mehmet with a large delegation to Paris to observe conditions there and report to the Sultan. There was a widespread belief at that time that the West had something to teach the Ottomans that might save the declining Empire and set the state administration on a more secure footing. A number of technical experts were brought from the West in the belief that there was a real need for a better knowledge of Western culture. Under Mustafa III the process of Westernization was accelerated, while at the same time it was perceived that in the West the various states were administered according to systems quite unconnected with religion or tradition. Realising, too, that the Ottoman Empire lagged far behind the West in the positive sciences, Ottoman rulers and administrators came to believe that it was essential that instruction in the positive sciences should be introduced into ottoman education and that the Ottoman state should be reorganised on the Western model. Comprehensive measures were taken under Mahmud II for the defence and development of the country, and arbitrary rule was replaced by a contemporary, scientific approach. With these aims in view the **Mekteb-i Tibbiye** (Medical School) was established in 1827, the **Mizika-i Humayun** (Imperial Band) in 1833 and the **Mekteb-i Harbiye** (Military Academy) in 1834, both Turkish and French being used as the medium of instruction. Following the Gulhane proclamation of 1839, medieval attitudes gave way to principles that took into account the welfare of the people and the protection of civil rights. Radicalreforms were introduced at this period in state institutions, and in military and educational organization, changes which were accompanied by the gradual appearance of Western cultural and artistic influences in the traditional Turkish art and culture. The Westernization movement in the Ottoman Empire was encouraged by the Sultan himself, and by the more progressive bureaucrats and intellectuads. At the basis of all this cultural and artistic activity lay the aim of rescuing the state from complete collapse. In the period following the accession of Abdulmecid everything connected with the West became the object of the keenest interest and admiration, with the result that during his reign artistic life was marked by very strong and all-embracing Western influences, while

during the reigns of Abdulaziz and Abdulhamid II French influence is to be seen in practically every aspect of Ottoman art. At that time a number of foreign artists were invited to the Ottoman court, while most Turkish artists were sent to France to complete their artistic studies, and it was inevitable that such a cultural exchange should exert an influence on the art of the book. The introuction of illustrations in the western style led to a decline in the art of the miniature and finally to its complete disappearance. The French influence on the art of illumination produced what came to be known as Turkish Baroque or Rococo, a style of art differing very markedly from the old classical style of decoration.

The Baroque style of art, which made its first appearance in the sixteenth century in the Library of San Lorenzo, the dome of St Peter's and the Last Judgment of Michelangelo, came to dominate the art, first of Italy, and then of the whole of Europe. Much has been written concerning Baroque architecture, sculpture and painting, and, in any case, it would be beyond the scope of this work to dwell on the subject here. We shall therefore confine ourselves to giving a very brief definition of what is meant by "the Baroque style".

The word "Baroque" is derived from the Portuguese **barrueco** meaning a "rough pearl". This was used to denigrate and ridicule the style when it first appeared in Italy, but it was later to enter the literature of art history as the accepted name of the school. The Baroque style with its striking effects of light and shade, its contrasting concave and convex forms and its studied excess, arose in reaction to the calm, balanced and symmetrical style of the Renaissance. The use of striking light effects might well be regarded as the most distinctive feature of the Baroque style.

The word "Baroque" is derived from the Portuguese **barrueco** meaning a "rough pearl". This was used to denigrate and ridicule the style when it first appeared in Italy, but it was later to enter the literature of art history as the accepted name of the school. The Baroque style with its striking effects of light and shade, its contrasting concave and convex forms and its studied excess, arose in reaction to the calm, balanced and symmetrical style of the Renaissance. The use of striking light effects might well be regarded as the most distinctive feature of the Baroque style.

In the seventeenth century a number of countries submitted to the influence of the Italian Baroque, and in France, which was one of the most affected, the Baroque developed into what camwe to be known as Rococo. This style was applied more particularly to interior decoration and was excellently suited to reflect the wealth, luxury and magnificence of the France of that period. The travel notes of 28 Celebi Mehmet Efendi, the gifts he brought back with him and the particularly close relationships that had been established with France after 1721 were the principal factors that led to the introduction of the Rococo style into the Ottoman Empire.

The creation of works in this alien and unusual style, following upon the beautiful productions of the classical Ottoman period, met with both incomprehension and hostility on the part of the general public, who regarded the whole movement as nothing more than a mere imitation of the West, but the initial hostility gradually abated as the new, foreign style began to assume a certaian Turkish character.

The **tughra** of Sultan Mahmud 1 (1730-1754) in the Museum of Turkish and Islamic Arts (Inv.No.2234) is generally regarded as the earliest example of the new style. In this **ferman tughra** we find freshly plucked lilies and peonies gathered into a bouquet by means of a ribbon. Here we find for the first time in illumination a striking use of light and hade, vividly contrasting colours and the use of perspective, an element previously unknown in the Turkish decorative arts.

Eighteenth century illumination developed in two different directions. The first lay in the development of a coarse type of decoration consisting of the large flowers and confused motifs characteristic of the period of decline of Ottoman illumination. These are arranged within classical designs with large gold **zencerek** borders, plain filt grounds, headings, decorated with naturalistic flower motifs and **tighs** in the form of crimson and indigi **hatayis**, carnations or sprays of flowers. At this period black is also to be found employed in the grounds, but although purple, blue, white, crimson and orange are employed in the naturalistic flower motifs, gold and indigo remain the predominant colours. Large **rumis**, roses, carnations, tulips, poppies, **seberk** (three-petalled flowers), **pencberk** (five-petalled flowers) and rosettes are coarsely rendered in confused paterns. In some specimens the **zahriye** pages contain writing placed within squares, rectanglers, scalloped lozenges and triangles.

The second group consists of specimens displaying very strong Western influence. In these are to be found freely traced **halkari** designs alongside Baroque motifs. Leaves and flowers in vases, flowerpots or baskets, wreaths of leaves, single flowers, bouquets, sprays of flowers bound by ribbons now appear, not as subsidiary elements within an overall design, but as complete compositions in themselves. These were produced in the form both of book illumination and flower albums. The **hizip** and **sura guls** in the margins of the pages now took the form of naturalistically rendered sprays of flowers rather than the traditional medallion. In later decoration all the flowers to be seen in nature were employed, many-petalled roses, hyacinths, tulips, carnations, peonies, asters and water-lilies being found together with 'S' or 'C' shaped leaves.

In the type of decoration known as **Edirnekari** the rather coarsely rendered, highly stylized flowers are still quite clearly identifiable, and it is in this realistic type of approach that Ali Uskudari and Abdullah Buhari produced their finest work. The Baroque Rococo style reached its apogee at the end of the eighteenth century and throughout the nineteenth.

Tough not all the distinctive features of classical Turkish can be found in this period, a number of very fine specimens were produced giving the effect of relief within a particular aesthetic approach and reflecting the outlook of the period in its joy and zest.

In the pictures of the city of Mecca with the Kaaba and the city of Medina with the grave of the Prophet to be found in various nineteenth century prayer-books and religious panels an attempt has obviously been made to give a sense of depth to the picture by means of the blue sky in the background. In addition to such pictures, usually set in an oval frame, we also find pictures of the castles at Rumelihisar and Anadoluhisar. Various rose motifs are employed in books and monographs on medecine and other learned subjects as well as in books of a religious nature.

CONCLUSION

On the whole, all the Muslim countries in the Islamic world can be seen to be linked in their decorative features and artistic expression, and to have achieved in this way a common, universal language. The sole reason for this lies in their common beliefs.

In Iran, the finest works were produced in the thirteenth century and the first half of the fourteenth during the reign of Olcayto Hudabende under the patronage of his vizier Resideddin and Sadeddin. Originally a Christian, Resideddin was converted to Islam, belonging first to the Sunni and then to the Shii sect, and encouraged the production of works of art in conformity with the beliefs and philosophy of Islam. A number of Uyghur artists were employed at this time, and the influence of Chinese art is clearly visible in the decorative arts of the Mongol period, themselves borrowed from Turkish decorative arts. The first Qur'ans, which are known to have belonged to this period, were prepared for presentation to mosques and are thus in the form of very large volumes, a separate volume being devoted to each **cuz** (section) of the Qur'an. The first important centres of art were Meraga, Hemedan and Subzvar.

Mongol decoration is characterized not only by its perfection of design and colour, but even more by the amazing variety of geometrical pattern. We find here a continuation of the Seljuk

decorative tradition in the use of many-pointed stars and intersecting and interlacing forms. These compositions, supplemented by arabesques, display a close resemblance to twelfth century architectural decoration as well as to the woodwork of Asia Minor. On the first pages of manuscript books one sometimes finds inscription bands with rectangles above and below containing prayers or verses from the Qur'an. The traditional use of a border with the decoration of **rumis** and undulating stems known in the West as "arabesque" was continued in the Mongol period. The ground of the manuscript and the blank spaces in the decoration were also filled with arabesque motifs. Another important motif, employed more particularly on the **zahriye** pages, was that of intertwining knots, a motif that is also frequently to be seen in Seljuk decoration. The polygons and stars employed in compositions of the Resideddin period are also to be found employed in Greek manuscripts of the twelfth century. It is not, however, surprising that characteristic features of Islamic art should be fonud in the decoration adorning Greek Gospels and Venetian manuscripts of the period. Star and cross motifs are fequently to be found in wall-tile designs in Samarra from teh twelfth to the fourteenth century.

After its first appearance in the eighth century, full page decoration gradually progressed to its peak of perfection in the fifteenth. These decorations can be compared to the architectural designs of earlier periods, but the fact that all this was conditioned by the needs of the community and that the essence of creativity lay in the satisfaction of these needs should never be overlooked.

Full page decoration reached its peak of perfection min the harmony and balance displayed by the network of concentric circles and geometrical forms. The interlace border continued to be used during this period in a highly intricate form. The border with small blue squares, polygons and arabesque motifts was first used in the **Kitab-el Aghani**. The basic colours employed were crimson, blue and green, but light an dark blues were also to be found in the decoration, together with dark red, gold, light and dark green, orange and white. The central motif was usually in dark blue surrounded by lighter shades, the darker middle section thus producing the effect of a central boss. Gold and black predominated in the actual lettering, and as the lettering occupied quite a large proportion of the space the effect of the gold was greatly increased. The lettering was in a monumental form of **naskhi** script and was surrounded by ornamental lines in black.

Having achieved its first under the I lhandis, Persian art reached its second peak in the Mongol period. After his conquest of Iran in 1396 Timur took all the Persion artists under his protection, with the result that Samerkand became a centre not only of the arts of calligraphy and **nakkas** (painting) but also of architectural and tile decoration. Unter Timur's son. Shahruh, and his grandson, Baysungur, Herat emerged as the main artistic centre. The Timurid influence continued in Iran and Iraq from the ninth to the fifteenth century, when the Mongol style applied in Our'an illumination was gradually replaced by this new Timurid style. This influence extended as far as the Mamelukes in Egypt and the Ottomans in Anatolia. Towards the end of the Mongol period we find a tendecy towards a more naturalistic approach, as well as a tendecy for the flowered ground to occupy a more dominant place in the decorative scheme. The very characteristic and meaningful refinement to be found in the kufic Sura headings in Eastern Our'ans were also to be found traditionally applied in Tumirud decoration alongside other aspects of the art. The delicacy, refinement and magnificence of Timurid decoration carried on the spirit of the art of the preceding period and displayed the same decorative qualities. As in the Olcayto period, geometrical patterns an wide arabesque borders preserved the finest aspects of the Mongol tradition.

Up to the end of the fifteenth century the gold employed in the **zahriye** or title pages was supplemented by yellow, green, light and dark blue, white and brown. A pattern that became very popular in the fifteent century consisted of a five-segmented composition around a central medallion, and it was in the interstitial spaces between the central medallion and the wide border surrounding it that human and animal figures are to be found for the first time. Delicately coloured paper and **zerefsan** (scattered gold) became increasingly popular and more and more widely used during the Timurid period. A very great resemblance in boüth the geometrical forms and the colours and motifs employed can be observed between Il hanid, Timurid and Mameluke decoration on the hand and the decoration of the Seljuk period on the other.

During the period of the Safavids, who ruled over Iran in the sixteenth century, book illumination reached its highest peak of perfection, with the new style spreading rapidly over a wide region from India to Anatolia. Although there are sometimes very obvious regional differences, at other times it is extremely difficult to identify any particular specimen as Persian, Indian or Ottoman.

Geometrical patterns disappeared from Safavid manuscript illumination, the decoration between the sections being now confined to rectangular shapes with various undulating forms. The first page in these manuscripts is usually written in small **naskhi** script and set within a frame in the centre of the page surrounded by arabesques. For the perfection of the calligraphy they were indebted to the Turks. In any case, the Safavids themselves were of Turkish extraction.

Safavid manuscripts resemble those of the sixteenth century classical Ottoman period in beginning with a few illuminated pages. As in the Ottoman manuscript books, there is a large star or medallion motif on the first page containing sometimes a prayer, sometimes the name of the person for whom the book was prepared. On pages decorated with a medallion, medallion ends are placed like pendants above and below the main medallion with quarter medallions in the corners. This pattern is employed in a variety of forms and with a number of additional elements. In the later double page illumination rectangular panels are to be found extending over the whole of the two pages. These pages are surrounded on three sides by a wide band containing geometrical decoration and rows of cartouches.

The greatest change to be observed in the Safavid period is in the colours employed, the basic colours consisting of two shades of gold and dark blue supplemented by pink, crimson, white, light green and orange. the most important feature of the Safavid period is the use of the arabesque border, the Chinese cloud band motif and naturalistically rendered plants and flowers. We have already seen in earlier specimens that the same motifs were widely used in Ottoman illumination of the sixteenth century. The placing and patterning of these designs, in which flowers and leaves appear in forms very closely resembling those actually to be found in nature, now becomes very much more complex. An effect of great luxuriance is achieved by the use of various different shades of blue and the lavish use of crimson. The orange ornamental lines and the use of palmette motifs in the borders may be said to constitute other characteristic features of the period.

Safavid decoration, which is sometimes quite undistinguishable from sixteenth century Ottoman decoration, continued, although with a certain decline in quality, throughout the seventeenth century. The Chinese cloud band motif gradually disappeared, and this style, which had maintained its high quality for a very considerable time without any visible deterioration, persisted, after the collapse of the dynasty, until the present day, in spite of a certain deterioration in colour, a loss of brilliance in the gold and the lack of any works of real value. Western art, which exerted a far-reaching influence on Ottoman art from the eighteenth century onwards, also exerted a strong influence on Safavid art during the same period.

BİBLİYOGRAFYA

ALİ Mustafa, çev: Müjgan Cunbur - Menakıb-ı Hünerveran, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ank., 1982

AKER Azade - G.Keskiner - Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif, Tercüman Sanat ve Kültür Yay. 2 İst., 1978.

AKSOY Şule - Kitap Süslemelerinde Türk Barok-Rokoko Üslubu, Kültür Bakanlığı Sanat Dergisi, Sayı 6 Haziran 1977.

ARSEVEN Celal Esat - Sanat Ansiklopedisi, Cilt 1, Cilt 4, Cilt 5.

BİNARK İsmet - Eski Kitapçılık Sanatlarımız, Ank., 1975.

— **Türk Kitapçılık Tarihinde Tezhib Sanatı,** Türk Kütüphaneciler Derneği Bülteni, Ank., 1964, Cilt 13, Sayı 3-4.

— Türklerde Resim ve Minyatür Sanatı, Vakıflar Dergisi, Ank., 1978, Sayı 12.

CUNBUR Müjgan - **Kanuni Sultan Süleyman'ın Başmüzehhibi,** Önasya Dergisi İst. 1967, Cilt 2.

ÇAĞMAN Filiz - Ottoman Turkish Miniatures, Marg, 1973, Nr. 4

ÇİĞ Kemal - XVIII. Asır Lâke Tezhipçilerinden Ali-al Üsküdarî, Türk Tarih Arkeoloji ve Entografya Dergisi, 1949, Sayı 5.

DEMİRİZ Yıldız - Anadolu Türk Sanatında Süsleme ve Küçük Sanatlar, Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi, Cilt 5, İst. 1982.

— **Kitap Süslemelerinde Gül,** İlgi, Sayı 32, Kasım, 1981.

DEMİRONAT Muhsin - Yayınlanmamış Ders Notları.

DİEZ Erast, çev: O.Aslanapa - Türk Sanatı, İst. 1955.

EDHEM Halil - Elvah-ı Nakşiye Kolleksiyonu, İst. 1970.

ETTINGHAUSEN Richard - A Survey of Persian Art, London adn Newyork, 1939.

EVLİYA Çelebi - Seyehatname, İst. 1935, Cilt 6.

FİLGEN Nurullah - Eyüplü Hattatlar (1650-1950) - İst. 1950.

HAKKI İsmail - Sanat, İst., 1934.

HAT-IHATTATAN - 1306, S. 146

HUART Clément - Les Calligraphes et les Miniaturistes de L'orient Musul man, Paris, 1908.

İNAL Güner - — **İran Minyatürlerinde Akademizm,** Boyut Dergisi, 1985 Mart, Sayı 4/30. — **Uzakdoğu'da Resim ve İslamda Minyatür,** Sanat Tarihi Yıllığı, İst., 1979.

KUNT Rikkat - **Tezhib ve Ben,** Sanat Çevresi Dergisi, Sayı 84, Ekim 1985.

KÜHNEL Ernst - **XV. ve XVI. Yüzyıllarda Minyatür Sanatında Türk Üslubu,** Milletlerarası I. Türk Sanatları Kongresi, Ank. 1959.

LİNGS Martin - The Quranic Art of Calligraphy and Illumination, England, 1976.

MERİÇ Rıfkı Melûl - Türk Tezyini Sanatları, İst., 1937.

MİCHELL George - Arts of İslam, The Art Council of Great Britain, 1976.

NACİ Elif - Şarkta Resim, İst., 1943.

ÖZ Tahsin - Topkapı Sarayı'nda Fatih Sultan Mehmet II'ye ait eserler, Ank., 1953.

ÖZEN Mine Esiner - Yazma Kitap Sanatları Sözlüğü, İst., 1985.

— **Tezhibde Tığ,** Antika Dergisi, Ocak 1986, Sayı 10.

PAKALIN Mehmet Zeki - Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü, İst., 1951, Cilt 2.

RADO Şevket - Türk Hattatları, İst., 1984.

RICE David Talbot - Islamic Painting, Edinburgh, 1971.

SELMAN İsa - çev: Ahmet Hamdi Karabacak, Hattat ve Tezhipçi Nişaburlu Şah Mahmud.

SEVİN Nurettin - **Türk resim geleneğinde esas unsur insan resmidi** Milletlerarası I. Türk Sanatları Kongresi, Ank., 1959.

SİLİVRİLİ Kerim - Yayınlanmamış Anılar.

ŞEHSUVAROĞLU Haluk Y. - Eski Türk Sanatları, Varlık Yayınları İs 1960.

TUHFETÜ'L HATTATİN - S.253.

TUNCAY Rauf - **Vesikalar Işığında Süsleme Sanatkarlarımız,** Tür Kültürü, III/27 Ocak 1975.

TURAN Osman - Selçuklular Tarihi ve Türk İslam Medeniveti, Ank 1965.

TURANİ Adnan - Dünya Sanat Tarihi, Ank., 1971.

TÜRK ANSİKLOPEDİSİ - Cilt 5, Cilt 31.

UZLUK Şehabettin - Mevlevilikte Resim, Ank., 1975.

UZUNÇARŞISI İsmail Hakkı - Osmanlı Tarihi, Ank., 1975, Cilt 2-3-4

ÜNVER A.Süheyl - Süleymaniye Kütüphanesi bağış dosyası No: 9 Süleymaniye Kütüphanesi bağış dosyası No: 109 Süleymaniye Kütüphanesi bağış dosyası No: 135

ÜNVER A.Süheyl - İlim ve Sanat Bakımından Fatih Devri Notları, İst. 1948.

— Fatih Devri Hamlelerine Umumi Bakış, İst. 1953.

— Müzehhip Karamemi, İst. 1951.

— Türk İnce El Sanatları Tarihi Üzerine, Ank., 1964.

— Osmanlılarda Resim, Tezhib ve Minyatür Tarihine Dair, İst., 1964.

— Türk Tezyinatında Halkâriye Dair, İst., 1939 No.2

— Fatih Devri Saray Nakışhanesi ve Baba Nakkaş Çalışmaları, İst., 1958.

YAĞMURLU Haydar - Türk Sanatı Hakkında Genel Açıklamalar ve Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesinde İmzalı Eserleri Bulunan Tezhip Ustaları, Türk Etnoğrafya Dergisi, Sayı 13, 1973.

YETKİN Suut Kemal - Selçuklularda Resim Sanatı, Ank., 1972.

Süleymaniye Kütüphanesi bağış dosyası No: İslam Ülkelerinde Sanat, İst., 1974.

FİYATI: 7.000 TL. (K.D.V. DAHİL)
ISBN: 975-7630-06-3